مقاربات جماعة حوار:
التباسات العلاقة بين الأنا والآخر

تخطو **الراوي** في هـذا الـعدد خـطوة أخـرى من خـلال تـبـنـيـهـا لأوراق جـمـاعـة حـوار للـموسمين المـاضيـين 2007/2206 – و2007/2008، ففي الموسم الـثـقـافي 2006/2007 تمت مـنـاقشـة حـضـور المجتـمـع الـسـعـودي في الـروايـة الـعـربـيـة. أمـا في الموسم الـثـقـافي 2007/2008 فقد انصرف الاهـتـمـام لمعالجة مـوضوع الآخر في الرواية السعودية. وهي أوراق نـاقشت قضايـا مـهـمـة تـتـقـاطـع فـيـهـا جـوانـب أدبية وإنسانية واجتماعية وفكرية.

وبمعنى آخر طرحت الجماعة العلاقة الملتبسة بـين الأنـا والآخـر فـي الـروايـة من مـنـظورات وزوايـا مـخـتـلـفة، قدمـهـا قـراء ونـقـاد خـاضـوا فـي الأعـمـال الروائـيـة الـتـي اهـتـمت بـتـمـثـلات الآخر في سـيـاقـاتـهـا المختلفة.

رئيس التحرير

حسن النعمي

والراوي وهي تخطو هذه الخطوة، تثمن جهود جماعة حوار في هذا الصدد، وتسعى إلي تأكيد أهمية نقل نبض الملتقيات الأدبية والفكرية من إطارها الضيق إلى مدى أرحب وحضور دائم، تتجدد قيمتها بمطالعة القارئ المهتم بمثل هذه الموضوعات.

ولعله يجب التأكيد على أن هذه الأوراق تمثل أصحابها، وتكشف زوايا النظر المختلفة لهذا النوع من الأعمال الأدبية. وفي حوزة **الراوي** كافة المداخلات على هذه الأوراق، حيث يمكن نشرها مستقبلاً لمزيد من الثقافة والمحاورة.

* * *

محور جماعة حوار ..

حضور المجتمع السعودي في الرواية العربية

2007/2006

هذه مجموعة روايات كتبها بعض الروائيين العرب وفقاً لصدى تجاربهم الإنسانية والمعيشية أثناء تواجدهم في المجتمع السعودي والخليجي خلال سنوات الطفرة الاقتصادية .

ونظراً لتنوع تجاربهم شكلت هذه الروايات نقطة جذب للباحثين في شأن الخطاب من حيث أبعاده النفسية ودوافعه الإيديولوجية .

السؤال ، هل كل تجربة يتوجب كتابتها ؟ وهل تنفصل كتابتها عن إيديولوجية كاتبها ؟ وهل يصح أن تكون هذه الأعمال أعمالاً سردية تتبع رؤيتها من ثنايا التجربة ذاتها ، أم أنها بناء مؤدلج سلفاً ؟ في محور هذا العام سنحاول أن نقرأ ملامح حضور المجتمع المحلي في سياق هذه التجارب ، مؤكدين ضرورة أن الأعمال الأدبية ، تظل ملك القارئ ، ومؤكدين في الوقت نفسه ضرورة النظر في هذه الأعمال ضمن سياق تجربتها الإنسانية

«نجران تحت الصفر»(*) البنية السردية والتمحور حول الذات

أحمد سماحة

مجـرد مدخــل:

منـذ عشرة أعوام تقريباً حل الصديق الناقد والباحث معجب الزهراني ضيفاً على جمعية الثقافة والفنون بالدمام في محاضرة مازلت أذكر عنوانها جيداً (وطننا في نصوص بعض الروائيين العرب).

وطرح د. معجب سؤالاً في بداية محاضرته قال فيه:

*** لا أدري ما هي المشاعر التي يمكن أن تتولد في نفس الإنسان المنتمي إلى هذا الوطن وهو يقرأ أو يسمع كلاماً عن عرب النفط وصحراء النفط وثقافة الصحراء...؟**

ولا أدري ما هي المواقف التي يمكن أن يتخذها أحدنا أمام خطاب ينسب البداوة والتخلف والوحشية والبدائية إلى سكان هذا الفضاء الموسوم بالتصحر والجفاف في الطبيعة كما في الثقافة؟

(*) رواية «نجران تحت الصفر» ليحيى يخلف.

وأجاب الرجل على تساؤله قائلاً:

من جهتي لا أستبعد أن تتوزع المشاعر والمواقف في مثل هذه الحال في ثلاثة اتجاهات هنا فيما يلي:

الأول يدفع بالإنسان، المواطن إلى التعبير عن استيائه من هذه اللغة النمطية العدائية والتحقيرية من خلال الرفض والمجابهة وأكد على مشروعية هذا الموقف من منظور الغيرة الوطنية وإن كان هناك وجه خطر قد يدفع إلى الرد حسبما يمليه منطق ومنطوق هذه اللغة القبيحة بكل المعايير مما يقود إلى سجال هجائي.

أما الثاني فيغري بالانسحاب والتهرب لنفي تهمة الانتماء إلى النفط والصحراء بادعاء التحضر وله أيضاً مثالبه.

الاتجاه الثالث وهو الذي يعنيني كما عنى الصديق معجب ويتمثل كما يقول في الدفع بالإنسان إلى تحويل هذه اللغة (المنحرفة) إلى موضوع للتأمل والتفكير باحثاً عن تجلياتها في الخطاب وآليات اشتغالها وتوظيفها، وعن المرجعيات التي يمكن أن تثوي وراءها فتعين وتوجه دلالاتها في هذا المقام أو ذاك.

وهذا الموقف الذي يأخذه هذا الاتجاه هو في جوهره موقف معرفي نقدي يبيح ويتيح له تفكيك وفضح هذه اللغة والدخول من خلال هذه الممارسة إلى مقاربة قضية عامة لا تخص هذا الوطن وحده.

ورغم تبني الباحث لهذا الموقف إلى حد كبير إلا أنه لم ينج من الدخول في الاتجاهين واستند على عبارة لرولان بارت قالها في مستهل مقاربته لموضوع مشابه.

(إن كلامي قد يكون سيئاً أحياناً لكن الموضوع أسوأ منه بالتأكيد لأن الحياء المطلق غير مضمون دائماً خصوصاً حين يتورط الإنسان في الحوار مع خطاب يعتمد التزييف والتشويه والتحقير).

كان هذا منطلق المحاضرة وكان لي رأيي وخلافي واتفاقي فيما طرح في صلبها ولعل الاختلاف الأبرز تمثل في هذه الأسئلة.

كيف يمكن لنا أن نتعامل مع عمل تخييلي وإن استند إلى مرجعية واقعية على أنه واقع حقيقي ومحاكمته من هذا المنطلق؟ وهل نتعامل مع خطاب إبداعي كتعاملنا مع الخطاب الاستشراقي الذي اختزل الكائنات والبشر والثقافات في صور نمطية مقيتة؟

ألسنا هنا نفرط في التأويل وإضفاء مصداقية ما على هذا العمل؟

لا أخفي عليكم فأنا رغم تلك القناعات ظللت حائراً حيرة المنظرين والنقاد والباحثين

تجاه هذا الشكل الإبداعي المربك الذي يحمل مسمى (الرواية).

قضايا كثيرة فجرتها الرواية في العالم العربي والعالم الغربي ليس أولها (أولاد حارتنا) للراحل نجيب محفوظ ولا وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر ولا آخرها ايات شيطانية لرشدي وشفرة دافنشي (لدان براون).

ودعوني هنا ومن خلال هذا المدخل أن أجمل لبعض القضايا المثارة فيما يخصنا كمثقفين ونقاد وهي قضايا لن أتطرق إليها رغم أهميتها إلا فيما يخص قراءتنا: ومن هذه القضايا حرية الإبداع والنقد، الرواية والواقع، الرواية والتاريخ، جاذبية الحكاية القاسية والسجل الواسع للأصداء النفسية والاجتماعية والانثولوجية والجمالية التي يمكن أن تشكل عليها هذه الحكاية.

ومعذرة سأعود بكم ثانية عبر هذا المدخل إلى ما قاله د. معجب الزهراني وما يقوله محوركم الذي نقل إلي:

يقول معجب في محاضرته التي أشرت إليها أن من حقنا المعرفي ومن واجبنا الوطني أن نخضع الرواية للقراءة النقدية الجادة التي لا تصادر بقدر ما تحاول كشف الخلل في الرؤى والتصورات والمواقف والأحكام والتمثيلات التي تتخذ الفضاء والبشر في هذا البلد موضوعاً لها.

وهو هنا يعود إلى مقاربة الرواية والواقع ومدى المطابقة والمخالفة وهذا يقود بالضرورة إلى هامش الفعل النقدي لا متنه ويبعدنا عن الجمالي الذي هو أيضاً من صلب الفعل النقدي إذ إننا سنحاكم الحكاية مقارنة بالواقع، لا الواقع المتخيل متماهياً في الحكاية.

أما عن محوركم الذي لي شرف افتتاحه بقراءتي تلك بدا موضوعياً إلى حد وإن حاول تأطير القراءة في ملامح حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية مقترباً أيضاً من مقاربة الواقع والرواية لا الواقع الروائي إلا أنه طرح أسئلة مشروعة حول تجربة الكتابة وإيديولوجية الكاتب وغيرها. وبالضرورة سننقاد شئنا أم لم نشأ إلى مقاربة الواقع وإن حاولنا جاهدين أن نضع ذلك في إطاره الإبداعي.

ما الرواية؟

لا أتوخى هنا القيام بدور المنظر والباحث وأجيب على ما أجابت عليه عشرات الكتب حول تعريف الرواية ونشأتها وتطورها وأساليبها السردية..

ولكننا نقف هنا على التعريف الذي

تقارب.. والمحور الذي نحن بصدده ولن أبحر كثيراً ولكن سأعتمد فقط على مرجع واحد أرى أنه من (وجهة نظري) الأفضل والأبرز في تناول الرواية الحديثة تاريخاً وإبداعاً وهو كتاب تاريخ الرواية الحديثة للباحث والناقد د.م. البيريس.

يقول البيريس: (إن الرواية تقوم بدور الكاهن المعرف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة الشرقية.. تقوم بهذه الأدوار في فن عالمي يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعاً)[1]..

إن الرواية تقدم في آن واحد جاذبية الحكاية القاسية والسجل الواسع للأصداء النفسية والاجتماعية والأنثولوجي والجمالية التي تشتمل عليها الحكاية.

ويقول: إن تاريخ الرواية الحديثة هو تاريخ أطراح الحياء.. إن أعمق بواطن الكائن وأكثرها حركة وأشدها سرية.. هي الهاوية التي جرت نحوها الرواية منذ أواخر القرن التاسع عشر.. وتصبح هذه التجربة بدءاً من روسو إلى موريك وناتالي ساروت مروراً بدستوفيسكي وسواسا وشيئاً يشبه الدوار.. ومع ذلك فإن كشف الأسرار في الرواية – دوار الرواية هذا – لا يتم نحو طبيعة المشاعر والعواطف ولو كانت غامضة أو واضحة إنما تريده السادية الروائية على نحو غامض.. هو الولوج في قلب القلعة في (الضمير)[2] فالرواية إذن هي مرض الرواية، وهي أيضاً مرض الإنسان الذي لا يعنيه ضميره بل لا ينبغي أن نقدم له إغراء انتهاك ضمائر أخرى).

إلى هنا سأكتفي بهذا التعريف (ولكم الرجوع إلى الكتاب) فقد نقلت هنا ما يعنيني أو ما أردت أن أشير به ضمناً وهو أن كثيراً من المجتمعات وليس المجتمع المحلي فقط متورطة في مرض الرواية.. ومنذ دون كيشوت وحتى الآن.. ولعل قراءتي ستكشف عن بعض أوجه الشبه بين (نجران تحت الصفر) محور القراءة وبين العديد من الأعمال التي سبقتها وتناولت ما أحاول أن أطلق عليه رواية (الأرض) ولو مجازاً.

الواقعية القاسية.. الفضاء المأساوي:

منذ الغلاف الخارجي يتحدد المكان موصوفاً بقسوة ودلالات مباشرة (تحت الصفر) كاشفاً عن معالم الفضاء الروائي ومحدداً مرجعيته.. (نجران).. مكان يحيل لا إلى بقعة من الأرض ولكن إلى تاريخ طويل يبدأ من قبل الأخدود ولا ينتهي بانتهاء الحدث الروائي فضاء معلن دونما مواربة ودلالة تنفتح على مدلولات عدة أبرزها الظلم

والقتل والاضطهاد[3] العرقي والديني.. تلحق بهذه الدلالات دلالة أخرى أشد قسوة تلتقط مدلولها من الواقع المقارن وحركية الحياة والنمو والتحضر..

(تحت الصفر) هكذا يصفها الروائي.. أو هكذا يجمدها بين ضفتي روايته ويعزلها بعيداً عن التاريخ وعن العالم الذي يتحرك من حولها.

يمهدها لكي تكون مسرحاً يتلاءم ويتساوق مع الأحداث والعلاقات التي تنهض بعملية التمثيل الدرامي وإيديولوجية الثورة لتغدو المكان التراجيدي (بالمفهوم البارتي)[4] والشخصية الأكثر حضوراً وقسوة وعنفاً.. بؤسه يكشف بؤس الشخصيات وعنف الوقائع.

مكان يسقط (جماليات) باشلار فليس ثمة علاقات جيدة بين البشر وبين الموجودات، فقد رسم المكان وفق تقنية نزع الألفة حيث يقدم الروائي مكانه (مجازياً وواقعاً) من خلال عناصره التي لا يشترك في الاستفادة منها سواه[5].

جغرافية المكان ضيقة وفارغة ولكنها مليئة بالحدود ليضحى الجميع أسرى وليس ثمة علاقة بين شخصية وأخرى إلا داخل حد (المقهى – السجن – الساحة – الشارع.. إلخ) فقد المكان حياديته وفرض سلوكه الخاص وتلبس الشخصيات..

* حارة العبيد الحد الأكثر بروزاً والأكثر حضوراً وتساوقاً على الأحداث هي الحكايا والخوف والفقر والجوع والقهر والظلام والعبيد والمرض..

إنها بؤرة الحكي دونها لا أحداث ولا إيديولوجيا ولا صراع ولا ثورة فهي الطرف المقابل لمعادلة القوة والنفي والسطوة والقسوة.. وإن كان مذعناً.

* مقهى أبو رمش.. المكان التراجيدي الثاني بعد الساحة.. نادٍ للأجساد والأفكار الخاوية والمجهضة تتعرى فيها الشخصيات وتغيب عن واقعها، ثمة تجاور ولكن لا تداخل مكان ابتدعه الروائي (نقيضاً لوجوده الحقيقي الألفة والسمر) لتلاقي الشخصيات ونفيهم في آن.

مكان للهرب والانتظار.. مكان مأساة فهو محدود وضيق ليس بداخله مجال للحركة وإظهار البطولة.. الكلام هو الذي يملأ المكان، والقول ليس فعلاً بل ردة فعل والعلاقات بين الشخصيات تبدو جامدة بمحدودية المكان وانغلاقه.. ولم تنج علاقة من الكسر والشروخ والانهيار (الزيدي – بوشنان – ابن عناق).. إلخ. والعلاقة مع

الخارج كانت عبر الكلام (الأغاني – محمد عبده – طلال..).

* حي الزيود، قصر الأمير، المفوضية المتوكلية اليمنية.. معسكر الحرس الوطني.. أماكن مغلقة بانغلاق السلطة وسريتها.. لا أحد يقترب ولا أحد يعرف والتلصص يعني الزجر أو الضرب أو القتل..

* (الساحة) قلب فارغ فضاء للقتل والذبح والرجم وأسواق القرون الوسطى.

* (الشارع) فضاء للمراقبة وملعب السلطة تراقب وتتلصص وتقمع.

* نام نارشاش واقع سري خارج المكان والتاريخ مجهول بمجهولية شخوصه وسكانه.

* السجن.. مكان للظلام والنفي والإحالة إلى مشهد الحياة الأخرى.

تلك ملامح (نجران) فضاء الرواية ومسرح أحداثها.. قاسية وبلا قلب زوجة أب ظالمة وجود مخنوق واستحضار القوى البدائية لحياة تريد أن تثقب هذا الاختناق.. إن قيمتها تتحدد في هذا الصراع.. الذي قدمه الروائي لتزداد قوته التأثيرية إذا ما عرض لا بشكله الثقافي بل بشكله اللاجتماعي اللاواعي.

وحشية السلطة، جهلها، تناقضها، عنفوانها، سريتها، بدائية الحياة، قسوتها، هذا الفن الخالي من المواصفات لا أثر فيه لرقة والحوادث الإنسانية تصور بكل عري وتدرس كما هي دون أن تحول إلى حادث (شيق).

حتى الطبيعة لم تكن حانية فهي طبيعة سلبية – قاتمة – لطبيعة مؤلمة.. ذاك الصبر المذعن الوحيد القديم.

ظلام ذهني ونفسي يقتصر على الإيحاء بعالم القرون الوسطى.. دون تفاصيل ما وراء ذلك..

لم تكن تقاطعات المكان ناتج التأمل النظري بل كانت شكلاً من فن الصياغة التجريبية لعدد من العينات الموضوعية التي تأثرت بأشكال من روايات الواقعية الجديدة..

إن المثنوية السائدة في رواية نجران أقصد الثراء/ الفقر والتي ركز عليها الروائي تجسدها الصحراء فالصحراء هي التجسيد الأبرز والأشهر لفكرة المكان المقفر الفقير بالتنوع والموجودات والتفاصيل.

في حوار مع الروائي.. يحيى يخلف أجراه كرم نعم ونشر في موقع أزمان يقول يخلف:

هذه الرواية التي صدرت عام 1976م وكانت من أوائل الروايات تندرج تحت إطار

أدب الصحراء أو أدب الجزيرة.. وأنا أعتز وأفخر بهذه الرواية التي تمثل وصفاً لما جرى في مرحلة من المراحل.

والذي يجمد الزمن ويفقره أيضاً.. فنحن عبر أحداث الرواية نلمس أن هناك فراغاً في الزمن.. وبأكثر دقة نقول الزمن الساكن الثقيل.. وإذا كانت أحداث الرواية كما رصدنا اتخذت مدى زمنياً (45) يوماً إلا أننا لم نلمس تحرك هذا الزمن الذي ضاق بضيق المكان.. فالخارج محدود وغامض ولا يتعدى (صعدة) التي هرب إليها ابن أمينة ورأفت و(جدة) التي هرب إليها بوشنان والداخل مغلق لا أحد يأتي ولا أحد ينفذ إلى تفاصيله.. حتى الروائي لم يوصد إلا الخارجي..

إن إخضاع الشخصيات لفعل المكان كان بارزاً وإن كان يقتضي القيام بإخضاع معاكس يتم بموجبه إخضاع المكان لفعل الشخصيات فالإنسان هو الذي يمنح المكان قيمته وربما وجوده[6] وهذا ما لم نلمس في نجران فالمكان طغى وهيمن على الشخصيات بقسوته وعنفه فالسجن، والساحة والشارع.. أماكن للقتل والتعذيب والرصد والتعقيد وحارة العبيد مكان للنفي، والأماكن الأخرى سرية لم يكتشفها الراوي ولم يرصدها إلا من الخارج.

إن ضغط المكان بشروطه القمعية قمع العلاقات واختصرها إلى الصدفة (فكل الشخصيات تلتقي صدفة (رجوع إلى الرواية) واغتال الحميمية والألفة وأصبح المشهد هو الإطار الذي يجمع الشخصيات.. المشهد بقسوته وعنفه (قتل اليامي رجم زوجة كبير المطاوعة، السيول...) إلخ..، يد ابن أمينة المقطوعة.

ولنا هنا أن نطرح تساؤلاً: هل كانت أزمة الروائي الوجودية الناشئة عن وجوده في صحراء نجران هي ما فجرت تلك الرغبة العنيفة في رصد كل هذا العنف والقسوة ومحاولة الخروج والرحيل؟

* تلك أزمة وجودية..

أم أن سؤالاً وإيديولوجية الثورة فرضا الكشف عن قسوة السلطة وتحجرها..؟ وما المكان الإفضاء أو مسرح هيأه الروائي كما أسلفت ليقنعنا أن الثورة هي الخلاص وهي المنقذ للثورة التي لم تنكشف أفعالها ولم تتبد بمظاهرها إلا بالطائرات والمدافع والقنابل التي لم تفرق بين من ضدها ومن يناصرها ومن يعاديها؟ وما هي أهدافها وأبعادها وهل الجمهرة (الجمهورية) هي الحل؟

أسئلة لم تجب عليها الرواية ونحن

بدورنا لا نريد إجابة ما ولكنا وددنا فقط لو اكتمل المشهد..

الثورة فعل ناقص.. شعار تطرحه الرواية على لسان الراوي والشخصية الوحيدة التي كشف الروائي عن انحيازها البالغ للثورة (اليامي) افتتح المشهد الروائي وانغلق بوأدها دون أن نعرف لماذا؟

كل ما طرحه الراوي عن أفكار (اليامي) مجرد جمل اتسمت بالعمومية على لسان (بوشنان) الذي لا نعرف أيضاً مدى إيمانه بهذه المبادئ وهو مغيب دائماً.. إجابات ناقصة لا تقود إلى قول ناجع.

السرد - الموقع - الذات:

ليس لنا أن نختلف حول ما إذا كان التعبير إيديولوجياً أم لا.. فكل تعبير هو بهويته الاجتماعية والتاريخية، تعبير إيديولوجي(7) فأي إيديولوجيا مارسها التعبير/ الصياغة وأنتجها الراوي/ الكاتب في نجران تحت الصفر؟

إن الكاتب صاغ تعبيره من منطلق أفكار ما.. هي حصيلة علاقته بموضوع كلامه ومنطلق رؤيته أو حاجته أو تقديره لهذا الموضوع ومن ثم فهو أي الكاتب/ الراوي منحاز بهذا التعبير لما يراه أو يحسه أو يقدره. فهل لنا أن نتوقف عند السيري (نقصد السيرة الذاتية) لنكتشف أبعاد الروائي؟ إنني وقوفاً عند هذا الموقع لا أستطيع أن أتجاهل ما أعتبره من وجهة نظري (رواية الرواية) أو الفصل (25) الأخير والأهم في نجران تحت الصفر هنا اعترافات أو مقالة (يحيى يخلف) أو جزء من السيرة الذاتية التي تماهت وقائعها في السرد والتي جاءت في الطبعة التي أمامي (ط 4) تحت عنوان (شخصية ومؤلف).. لأنها تحدد موقع الراوي الكاتب وتكشف عن رؤيته وتطرح الأسئلة حول مصدر القول الروائي هل هو يحيى يخلف أم كمال الغزاوي الشخصية التي التبسها الراوي لينطق قولها ويحرك الأحداث وفق رؤيتها أم من؟

إن هذا الفصل ببنيته الفنية امتداد أو افتتاحية أو تأكيد للقول الفني: الجملة القصيرة بسيطرتها وعنف إيقاعها وحركيتها وجمالياتها.. والبناء الدرامي بأبعاده المكانية والزمانية والبناء السردي بعناصره.. إنها لعبة فنية لتأكيد الواقع الروائي وإن مارس الاستدعاء لشخصية غيبها جسدياً والتبسها إيديولوجياً لا ليعتذر لها ولكن ليقسو عليها ويؤكد من خلالها على مصداقية الطرح الروائي..

«لاحقاً وفي رواية نهر يستحم في

بحيرة يلعب يخلف نفس اللعبة حين يستدعي صورة الجندي الياباني (أونودو) إذ يقول:

(ما الذي جعله يخرج من القمقم فلقد حبسته بين دفتري دفتري الذي أكتب فيه ومنعت نفسي طوال شهرين كاملين من فتحه لكيلا يخرج من بين السطور ويهبط على الأرض.. (ص 8 من نهر يستحم).

ويخرج أنودو من دفتر المذكرات كما خرج كمال الغزاوي من دفتر الذاكرة وإذا كان الأول قد عاش حلم الراوي فالثاني عاش واقعه الروائي حتى الموت الجسدي لا الموت الإيديولوجي فأفكار الغزاوي تتلبس السرد وتطرح سؤالاً جاءت إجابته عبر هذا الفصل (شخصية ومؤلف) وعبر فصول نجران تحت الصفر تؤكد أن الذات.. هي في آن واحد ذوات تتشارك في البؤس وتتشابه في المعاناة وتتلاقى في الإيديولوجي.

فما الفرق بين يحيى يخلف وكمال الغزاوي ثقافياً وإيديولوجياً واجتماعياً الأول عاش ليكتب روايته بعد عشر سنوات تقريباً من لحظة لقائهما حاملاً فكر ومفهوم الثاني الذي قتل.. (ياللمفارقة قتلته الثورة التي ناصرها هل هو غباء المناضل الثوري أم جهله أم قدره المحتوم أم دون كيشوتيته التي تقاتل طواحين الهواء في صحراء الأفكار؟).

في شخصية ومؤلف يؤكد لنا يخلف أيضاً مقولة (كليف جيمس): إن معظم الروايات الأولى سير ذاتية مقنعة.. هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة[8] كما يؤكد أيضاً على أن المرجعي يشكل حيز الواقع الوقائعي الحقيقي في حين يشكل الخيال حيز الرغبة الذي ينزع إلى جعل الواقع الروائي حقيقياً وتظهر الدراما في إقامة الصلة بين الحيز الخيالي المسكون بالرغبة وبين الحيز المرجعي الواقعي[9] في شخصية ومؤلف وقائع كثيرة وأسماء عديدة لأماكن وشخصيات ووقائع وردت في الرواية.

شوارع جدة، الفندق، النساء، صديق الروائي (الراوي) مشعان، شارع الزيود المفوضية المتوكلية، الساحة، المعارك، حارة العبيد، العسس.. إلخ. الزبال عباجة..

إن يحيى يخلف يقول لنا بكل وضوح إن شخصيات ووقائع (نجران تحت الصفر) ليس خيالاً ولا لعبة روائية فنية ولا صراعاً وهمياً بين السلطة بكل محمولاتها الدينية والسياسية والعسكرية والقمعية وبين الفقراء والمطحونين وأنصار التقدم..

إنها الحقيقة مجسدة ودور الراوي لم يتعد البناء الفني للأحداث (هنا مكمن الخطورة وعنف الإيديولوجيا) حين يطمس الواقع الخيالي ويطغى الإيديولوجي

بفجاحته.. دون مواربة أو فلسفة ليتلاشى الفني.. الرواية تنحو نحو الصحافة ونحو (الوثيقة) وتجعلنا نستدعي مقولة (كروجيه أيكور) كما أوردها في كتابه (على المكشوف ص 194.. إصدارات البان ميشيل).

(إنه لإفلاس راهن للرواية التي وسعت حقل عملها في أن تكون شهادة: فالقارئ لقلة (السمانيات اكتفى بالعصافير) وهو يميل إلى الوثيقة لعدم توفر ما هو أفضل منها).. إنها قيم الكاتب تقوم هنا على تقديم (حالة إنسانية).. (واقعة رأفت – واقعة ابن أمينة – واقعة قباحة الزبال..) فهو لم يعد يقوم بدور المحلل بل بدور (المقدم) يختار (المشهد) الذي (يستحوذ) على القارئ (ويخرجه) ويقدمه كالطعام في الصورة التي يتمنى القارئ رؤيتها[10] والقارئ هنا هو القارئ الضمني الذي تقدم له الحكاية فهو يتشابه مع الروائي في أفكاره وفي إيديولوجيته فهو ليس أي قارئ.

الهوامش

1) تاريخ الرواية الحديثة. د.م. البيريس، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت ط 2، 1982م، ص 6.
2) المصدر السابق، ص 7.
3) القرآن الكريم (سورة البروج).
4) نسبة إلى رولان بارت في توصيفه لمسرح الأحداث في مسرحية لراسين.
5) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر – صلاح صالح – دار شرقيات ص 62، ط 1.
6) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص 135، صلاح صالح، دار شرقيات، القاهرة، ط 1.
7) الراوي الموقع والشكل – يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1986، ص 24.
8) أورده أنطون شماس في مقدمة رواية (أربسك) عام 1988م.
9) فن الرواية العربية، د. يمنى العيد، دار الآداب بيروت 1998م، ص 94.
10) تاريخ الرواية الحديثة، د.م. البيريس، منشورات عويدات ترجمة جورج سالم، ط 2، 1982م، ص 319.

* * *

حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية رواية «نجران تحت الصفر»

عبدالعزيز عاشور

عندما أبلغني د. حسن النعمي أن أكون أحد المشاركين في تقديم مداخلة حول رواية (نجران تحت الصفر) سألني ما إذا كنت أعرف الأستاذ أحمد سماحة، بالطبع، كانت إجابتي، الأستاذ أحمد سماحة واحد من القلائل الذين كتبوا حول الفنون التشكيلية وهو معروف لدى الأوساط الثقافية ومن الأهمية بمكان أن أسجل له ذلك بكل تقدير وامتنان هذه المرات التي أحتفظ ببعض منها، لقد كانت كتاباته في الفنون التشكيلية تتمتع بحس الناقد وأدواته، فأهلاً وسهلاً به بيننا فارساً هذه الليلة، وشكراً للنادي الذي جمعنا في أول جلسة افتتاحية لجماعة ملتقى حوار.

بداية نظن أن محور ملتقى جماعة حوار (حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية) سيشغلنا هذا الموسم، بحساسيته المربكة والمعقدة، إنه اختيار

هام وذكي – قد يجلب لنا مزيداً من القلق والمماحكات وردود الفعل المتباينة والمتضاربة وربما الضجر.

شخصياً لا أخفيكم على الأقل ومن موقعي (كقارئ) فحسب كم أنا ممتناً لهذه المنصة التي تفتح النافذة على مثل هذه الآفاق ضلت إلى وقت قريب – تابو – لا يمكن الاقتراب منه أو ملامسته – مجرد التفكير في الاقتراب منه كان محظوراً وإذا جاء كان على حذر، ولازال تناول مواضيع كهذه حتى اللحظة محدوداً للغاية في أوساط الثقافة المحلية.

سأبدأ ورقتي من النقطة التي افتتح بها الأستاذ أحمد سماحة ورقته التي استدرك فيها مراراً بحساسيته البليغة منافذ متعددة ظل بعضها مغلقاً وبعضها الآخر متماهياً مع ما تطلبه مماحكات عمليات نقد الرواية، وبدوري سأركز تحديداً على ما قاله الناقد معجب الزهراني قبل عشرة أعوام تقريباً.

إذا وضعنا هذا التاريخ أي قبل عشر سنوات في حساب بسيط سنكشف أن ورقة الناقد معجب الزهراني قرأت عند بداية أزمة الخليج الأخيرة، هذه الأزمة التي تسارعت فيها ولازالت بعض الأحداث والتحولات في المنطقة.

وهي ذاتها أعني تسارع الأحداث كشفت الإرباك الذي تعيشه الثقافة والمثقفون في المنطقة برمتها، ما استدعى بعضاً منهم إلى الانشغال بالعديد من القضايا أهمها تلك التي تعني بتحولات المجتمع.

أظن أن هذا المحور والرواية التي نحن بصددها تحمل في طياتها جزءاً من هذه الانشغالات، وأريد أنني لم أقرأ محاضرة الناقد معجب الزهراني التي ألقاها آنذاك كاملة، غير أني متأكد من أن ظروفها ومعطياتها كانت مشوبة بالإرباك والحذر.

عندما قرأت الرواية في المرة الأولى بدت مشاعري متضاربة وزاد من حد التضارب إلى القارئ الذي سأطرح ورقة حولها لا يتعلق مضمونها بأدوات الناقد المتخصص، ينبغي القول إن الرواية تصيب المرء بكثير من القلق، خاصة فيما يتعلق بالأيديولوجيا التي تبنتها الرواية وفضلاً عن ذلك فإن الحقائق التي سردها الراوي بنفس سريع يضمر ما بين سطورها عوامل بعضها مربك مثل علاقة الديني بالسياسي وعلاقة المجتمع بهما، وهو الوتر الذي عزف عليه الراوي غير مرة.

لابد من الاعتراف أني كنت محظوظاً عندما سلمني د. حسن النعمي ورقة الأستاذ أحمد سماحة القارئ الرئيسي للرواية، والتي

سهلت على شخصي أن أختار ما يمكن أن يقال في منعطفات كهذه لا تخلو من المماحكات غير البريئة، في الوقت الذي كان يتملكني حماساً للاستفادة من بعض المراجع التي تسمح لي باكتشاف حساسية الرواية، غير أني تراجعت، واخترت أن أبدأ من آخر نقطة تبنتها ورقة الناقد معجب الزهراني، التي تمثل ما اعتبره الدفع الإنساني إلى تحويل هذه اللغة المنحرفة بحسب قوله إلى موضوع للتأمل – باحثاً – عن تجلياتها في الخطاب وآليات انشقاقها وتوظيفها وعن المرجعيات التي يمكن أن تعين وتوجه، معتبراً أن هذا الموقف هو موقف معرفي نقدي يبيح تفكيك وفضح اللغة والدخول من خلال هذه الممارسة إلى مقاربة قضية عامة – لا تخص هذا الوطن وحده.

وإذا كان هذا الموقف يصل بنا إلى مكتسبات معرفية عالية القيمة فقد يستوجب الأمر أن تعمل هذه المنصة بجد إلى الوصول إلى تبني دراسات عميقة وشفافة، تصل بنا إلى نتائج هامة وجديرة يمكن الاستفادة منها في مختلف مجالاتنا الثقافية والإنسانية، وهذا الموقف تحديداً كما فهمت اختلف معه الأستاذ أحمد سماحة عندما استند على مقولة رولان بارت التي يقول فيها إن الحياء المطلق غير مضمون دائماً خصوصاً عندما يتورط الإنسان في الحوار مع خطاب يعتمد التزييف والتشويه والتحقير.

بغض النظر عما إذا كان بعضنا يتفق أو العكس مع هذه المواقف، غير أني اخترت أن تمضي هذه الحوارات وغيرها مما هو قادم في هذا المحور ومع روايات أخرى إلى أوسع نقطة تفض عنق الزجاجة، وهذا ليس من أجل تعرية المجتمع المحلي أو من أجل النيل من الراوي بغير وعي، أو الانسياق إلى مناطق وعرة وعظيمة، بقدر ما تكشف تلك الحوارات عن مكتسبات نحن في حاجة ملحة إليها، بل وتفرضها سلوك المرحلة الراهنة.

أعود للرواية، تحديداً فيما سجلته من أحداث تبدو حقيقية وربما بعضها مبالغ فيه إلى درجة مفرطة، وأجد نفسي متسائلاً ما إذا كان على قارئ مثلي أن يستسلم لهذه الحقائق على أنها واقع المجتمع الذي وقعت فيه تلك الأحداث ومن ثم ينبغي التسليم بها على أنها تمثل وعيه المتردي إزاء الظروف التي تتكالب عليه، مع أن المجتمع هو المتضرر الوحيد من تلك المآسي التي لا ذنب له فيها.

لا أخفيكم أن هذه المواقف ظلت تلاحقني حتى اللحظة، ولا أعرف بصدق كيف يمكن معالجة مثل هذه الأمور، ذلك أنه غالباً ما تصيبنا الحقائق أية حقائق بصدمة الاستسلام ومن ثم لا يمكننا وفق ردة الفعل

الأولى إلا أن نلوكها مثل الضحايا من دون أدنى تفكير بكل الظروف والأحوال التي أدت إلى حدوثها أصلاً.

ينبغي القول إن أي مجتمع لا يخلو من قضايا ساخنة وقاسية وشائكة – يفترض أن له ضلعاً في حدوثها بشكل ما، إما نتيجة لقلة الوعي أو لإساءة منهج التفكير في حلولها وبالتالي فإن هذا يكشف أن هناك خللاً وأنات تسببت في إيذائه وفضلاً عن ذلك فقد يستفاد منها كما في واقع أحداث الرواية التي بيننا.

لعلي أجزم أن ليس هناك مجتمع يخلو من ذلك، غير أني على جانب آخر أؤمن أن المكاسب الحقيقية ليست في ردود الفعل السريعة والغاضبة التي تذهب إلى مناطق الدفاع من دون أن تعدل كفة الميزان، أو الوجه الآخر للعملة.

لهذا تبدو مثل تلك القضايا حساسة ومربكة في مناقشتها ذلك أنها شئنا أم أبينا ستذهب بنا إلى مناطق وعرة ومضطربة وبالتالي فإن متطلبات التعامل معها شاق ويشوبه حذر، خاصة ما إذا دفعت بنا إلى مناقشة الإيديولوجيا وأركز مرة أخرى على الإيديولوجيا تلك التي تمنح الراوي حق تمرير أو توجيه القارئ أفكاره على مجتمع يؤثر الحديث عنها.

على أية حال هذا ما لدي كقارئ راجياً ألا يصاحبنا هذا القلق إلى درجة الضجر.

* * *

مداخلة مع ورقة (البنية السردية والتمحور حول الذات)

أحمد علي الشدوي

أود في البداية أن أسجل شكري وامتناني للأستاذ الفاضل أحمد سماحة على ورقته القيمة كما أسجل اتفاقي مع الأمور التي أثارتها الورقة، فقد اتسمت بالحرفية العالية مما أقنعنا بأن الأستاذ سماحة يمتلك الأدوات والتقنيات الفنية وأرحب به مجدداً في جماعة حوار.

ويمكنني تقسيم الورقة لثلاثة أجزاء:

الجزء الأول من ص 1 إلى ص 4 عبارة عن مقدمة ذات استدلالات ذكية على الرواية.

الجزء الثاني من ص 4 إلى ص 8 عبارة عن نقد فني للعمل الروائي أو الحدوتة.

الجزء الثالث من ص 8 إلى ص 10 عبارة عن خاتمة عامة.

وبما أن **محورنا يعنى بحضور المجتمع المحلي في الرواية العربية**، فأود أن أسجل مفهومي لذلك باستدلالين هامين: الأول: أن المحور محايد لا يضع أفكاراً مسبقة عن هذا الحضور في الرواية العربية، فهو لا ينظر إلى أن لغة الروايات لغة منحرفة حتى لو كانت كذلك، إلا بعد الدراسة حالة بحالة. والثاني: أن المحور غير معني مباشرة بالنقد السردي من حيث فنيات العمل السردي وتركيبته، إلا من حيث ما يتداخل مع هذا الحضور للمجتمع المحلي وعند الضرورة.

وكلما كتب في مقدمة الورقة جميل ورائع لكننا في جماعة حوار سبق لنا مناقشته باستفاضة ولا جديد فيه، ومع ذلك فالتأكيد عليه ليس عيباً في الورقة.

في المقطع الأخير من الصفحة الرابعة يقول الأستاذ أحمد سماحة (من الغلاف الخارجي يتحدد المكان موصوفاً بقسوة ودلالات مباشرة كاشفاً عن معالم الفضاء الروائي ومحدداً مرجعيته) وأنا أضيف قائمة بالأحكام المسبقة من الغلاف إلى سوق من أسواق القرون الوسطى إلى تحريف مطاوعة لـ (مطوعون) إلى تسمية الأشخاص بقبائلهم دون أسماء، اليامي، الغامدي، السديري، القصيمي، الزيدي... إلخ. ويرى هايدغر في كتابه أصل العمل الفني: أن علينا أن نجتهد بفعالية للتغلب على أحكامنا المسبقة، إذا أردنا أن نقترب بنزاهة من معنى الكينونة.

في الصفحة الخامسة يقول الناقد عن كتابة العنوان (يمهدها لكي تكون مسرحاً يتلاءم ويتساوق مع الأحداث التي تنهض بعملية التمثيل الدرامي وإيديولوجية الثورة) ويمكنني الإضافة أن من أخطاء الماركسيين أنهم يجهدون أنفسهم لرؤية التطابق بين النظرية في عموميتها والتركيب الاجتماعي الاقتصادي لبلدانهم مع بلدان المجتمعات الأخرى، وابتعادهم عن منظور الاختلاف والخصوصية. أوردت ذلك لسببين: الأول: أننا الآن ننظر لنقد المضمون باعتبار المحور متجه لمضمون العمل وعلاقته بالحركة الاجتماعية من حيث سريانه في النسيج الداخلي للعمل. والثاني: إنني أتبنى تعريف جوناثان سويفت للرؤية بأنها (**فن إبصار الأشياء المخفية**). ولهذا نتفق بأن المكان فقد حياديته، وفرص سلوكه الخاص وتلبس الشخصيات، لكني أضيف ليس المكان وحده الذي فقد حياديته، بل المكان، والزمان، والشخصيات، والسيكولوجية العامة. لأسباب من داخل العمل نجران تحت الصفر، فقد حدث إسراف في تقدير الدور المركزي للوعي، وإسراف في تقدير النماذج

الاجتماعية، حتى جعل الكاتب نفسه المسؤول عن هذا الدور المركزي للوعي والثقافة في المجتمع المحلي في نجران. ومن المعروف أن هناك تطابقاً بين الثقافة بوصفها إبداعاً إنسانياً وبين الشخصية كموضوع للثقافة، مما افتقده العمل في سمية، واليامي، وأبوشنان، خصوصاً. فشخصية المجتمع عبارة عن تعبير شامل عن ثقافته بكل ما تشتمل عليه من مقومات. وفي هذا الإطار تقوم الصلة بين الثقافة والشخصية، وذلك عندما نتناول الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي. وفي رواية نجران تحت الصفر ظلت الغالبية العظمى من المجتمع بعيدة عن العمل المصمم والاكتفاء بما هو في المتناول، وحتى في الصفحتين الأخيرتين كانت دفعاً فجاً من الكاتب جهة أبو شنان.

يقول الأستاذ سماحة في الصفحة الخامسة أيضاً في مقهى أبو رماش (مكان ابتدعه الروائي نقيضاً لوجوده الحقيقي من الألفة والسمر لتلاقي الشخصيات ونفيهم في آن) وأنا أضيف أن السبب يكمن في أسر المؤلف لشخصياته، فلم يكن همه في شخصيات عمله بل كان همه في إيصال وجهة نظره، مما أعطى للأماكن غير مدلولاتها.

يقول الأستاذ سماحة في صفحة 6 تلك ملامح نجران (طبعاً كما وردت في العمل) قاسية بلا قلب.. واستحضار القوى البدائية لحياة تريد أن تثقب هذا الاختناق... إلى أن يقول لم تكن تقاطعات المكان ناتج التأمل النظري بل كانت شكلاً من فن الصياغة التجريدية لعدد من التعيينات الموضوعية التي تأثرت بأشكال من روايات الواقعية الجديدة. وهو في هذا يريد أن يجد مدخلاً للتعاون ولو قليلاً مع العمل، غير أن الرؤية تقول إن الكاتب حاول نقل نظريتين متضادتين لما يعتقد أنه موروث. نظرة السلطة ورأس المال، ونظرة المجتمع الفقير المضطهد. غير أن هذا التضاد فرض تلقائياً إلغاء الموروثين، نفى موروث السلطة ورأس المال لما أدخلهما في النفاق من خلال المرتزقة والمستر وريتا والويسكي... إلخ. وفي المقابل هو الوصي على موروث الفقراء والمضطهدين ولذا أعطاهم موروثاً لديه، قام الكاتب بخلق ضرب من ضروب التواطؤ بين شكل أجنبي ومحتوى محلي. وبما أن التراث العربي الثقافي والأدبي والفني والديني غير حاضر في أي لغة من اللغات الحية الأخرى فإن المجتمع المحلي في نجران داخل هذه الرواية لم يكن موجوداً أصلاً، بل كان يحيى يخلف هو الموجود الوحيد متعاوناً مع ثقافته أو ثقافة كمال الغزاوي.

يقول الأستاذ سماحة في المقطع الثالث ص 7 إن ضغط المكان بشروطه القمعية قمع العلاقات واختصرها إلى الصدفة.... واغتال الحميمية والألفة بالمعنى الذي فسره المقطع السابق من الورقة بإخضاع الشخصيات لفعل المكان، وأضيف أن العلاقات العميقة بين الأشكال التراجيدية التي يمكن من خلالها إدراكها والإفصاح عنها وإعادة تشكيلها لم يلتقطها وعي الرواية الذي ظل خارجياً ومقلداً. وكما قررت سابقاً من أن الكاتب أخذ الدور المركزي لوعي مجتمع الرواية فقد خلط بين إنتاج الثقافة والانتفاع بها، فإن إنتاج الثقافة لا يعني امتلاكها الفوري من قبل الناس والعمل بها معرفة وممارسة حيث هناك مسافة بين الإنتاج والانتفاع. وفي غمرة اهتمامه بآرائه الخاصة لم يستطع أن يبين لنا أي نوع يمكن الاعتماد عليه وتحليله من التفاعل الاجتماعي داخل مجتمع نجران، واكتفى بالتفاعل الشخصي بين كل اثنين معاً والذي رآه الأستاذ سماحة بلقاءات الصدفة، بينما كان هناك خلطاً لدى الكاتب بين مفهوم مصطلحي التفاعلين الشخصي والاجتماعي، وهذا ما يبينه علماء سيكولوجية العلاقات الاجتماعية، مما يؤكد ما ذهبنا إليه من أنه الحاضر الوحيد الذي أسر شخوصه باتصاله الشخصي (مجازاً بالطبع). كما أن الخبرات الجماعية السابقة وقعت في أسر الكاتب أكثر مما وقعت في أسر المكان، فلا ديناميات داخلية للجماعة، ولا سمات شخصية ذات دلالة واضحة في عمل البيئة الاجتماعية وهي من أهم خصائص ديناميات الجماعة كما عبر عنها كيرت ليفن.

وأخيراً فإني لا أريد أن أصل إلى نفي الفنية عن العمل الذي بين أيدينا من حيث حضور المجتمع رغم أنه من البداية حتى السيرة الذاتية يهتم بالمكان عند أحسن الظنون ولا يهتم بالزمان. يقول كانط (**إن الزمان هو الحس باعتباره صورة الحس الداخلي لما يتمثله الإنسان أما المكان فهو صورة الحس الخارجي**). ولو أخذنا أفضل ما يمكن من توصيف عند هايدغر من الناحية الفنية أيضاً، فإننا سننظر إليه نصف عمل فني باعتباره أداة من الأدوات الفنية.

* * *

«براري الحمى» لإبراهيم نصر الله: المكان المريض (*)

كامل فرحان صالح

هل يمكن اعتبار «براري الحمى لإبراهيم نصر الله رواية؟

هل تصلح «براري الحمى» لمقاربة الواقع المتكئة عليه؟

هل ثمة إمكانية للقول إن «براري الحمى» تستشف من الشعر أكثر من السرد؟

رواية أو هلوسة لغوية تتراكم فيها الكلمات والمشاهد وشخصيات تعبر دون أن يفهم وظيفتها؟

تطل شخصية وأخرى كظلال مبتورة ترمي كلمات قليلة ثم تغيب لتبقى في الواجهة شخصية الراوي الوحيدة، فتتحاور مع نفسها، تختلف، ثم تبحث عن «جثتها» الحاضرة الغائبة.

أسئلة كثيرة تطرح نفسها بعد طوي الورقة الأخيرة

(*) الرواية صدرت سنة 1985 عن دار الشروق وأعيد نشرها في ثلاث طبعات عربية فيما صدرت حديثاً بترجمة دانماركية عن دار أندرسكوفن ترجمتها ماريان مادلونغ، وكانت صدرت بترجمة إنكليزية عن دار انترلينك في نيويورك وترجمة إيطالية أصدرتها دار إيليسو.

من الرواية، حيث يجد القارئ أنه خرج من بؤر التأويلات والإشارات والتكرار والأماكن الطوطمية والرؤى المشبعة بشعرية مكثفة دون أن يتمتع بالخروج من دوائر سعي الراوي لرسمها ثم تركها دون أن يقفلها.

المكان/ الزمان... الرمل:

تدور أحداث «براري الحمى» في الصحراء، تحديداً في القنفذة في سبت شمران، وحيث «الجهات كلها تدل إلى ثُريبان» ص 139، في «ظل المكان المقيد» 136. و«السيول تداهم الكائنات وسفوح الجبال» 131. فيما البيوت نوافذها عالية دائماً «كنوافذ السجن» 138، و«البر الواسع الضيق المتخم بالنفط والسل» 131. فلا «مكان هنا لغير الحمى» 139. والبحر بعيد 10. فالقنفذة وحدها كانت بجبالها الجرداء، وجلدها الحجري المتشقق تستلقي جثة متفسخة، أغارت عليها الذئاب والثعالب والضباع ونهشتها الأفاعي والليالي القاسية (13). هي القنفذة إذن. مدينة بلا بحر والماء ملؤها/ مدينة بلا أرض. والرمل يغطي كل كائناتها (49).

أما سبت شمران فحجرتها موزعة بين تلّين من الصخور السوداء... موزعة في حجارة تلمع كالسكاكين، تخترق العصافير وزرقة السماء وقرص الشمس الباحث عن الظل بين البيوت. سبت شمران الحزن والدم.. والموت. وكلما مر بها غريب خيّل إليه أن حرباً وقعت، حصدت الحركة وتركت الحجارة، هي حرب غير معلنة بين دبيب الحياة وهدأة الجثث (19). قرية لا تشبه القرى، غرفها صغيرة بسقوف من عيدان الذرة، أبواب بلا أقفال، ولياليها طويلة بلا ضوء.

وفيما مقبرة ثُريبان صغيرة فإن مقبرة سبت شمران أكبر، والمهبط الأفضل لرفوف الغربان، مقبرة تبدو كمدينة كبيرة ابتلعت عشرات القرى (15). لكن اللافت أن القبور بلا أسماء، بلا شواهد، قرى واسعة بلا شواهد (15).

ثُريبان تبدو من بعيد مقسمة بين بياض غرفها، وحلكة أسوارها الحجرية العالية، وأبراجها التي تنتصب كأن الحرب مازالت قائمة بين القبائل، فيها ساحة وحيدة تهب من بين ثناياها رائحة روث المواشي، فيما مقاعد مدرستها الوحيدة بطانيات، أما الألواح الخشبية فغير موجودة بعد (79).

يمكن للقارئ أن يستشف زمان الرواية ببدايات الثمانينيات الميلادية، وذلك إثر ورود سطر عن خبر في جريدة يشير فيها الأستاذ محمد إلى الغزو الإسرائيلي

لجنوب لبنان (58)، والمعروف أن ذلك حدث في يونيو من عام 1982م، كذلك من خلال ذكر شق الطريق إلى المنطقة من خلال الشركة الإيطالية (ص 103، 110، 111).

المكان/ الإنسان. . . الحمى:

إنها رواية مكان يجثم على الزمن والأحداث والشخصيات، فتتبعثر الحكاية، لينتقل أولها إلى منتصفها، وآخرها يحل بداية... وهكذا، تنتقل الدوائر قصصاً صغيرة سريعة، يجمعها بطل بنفس منشطرة وبظل ضائع وهلوسات لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد.

المكان يسيطر على أشخاص غائبين في الحمى، فالشخصيات بين «طعنة الحمى وهوة الهذيان»، وكما جاء في صفحة 49: «نحن هنا غير موجودين»، وفي صفحة 137: كلنا جنس واحد في هذه الصحراء.. تختفي الأنوثة والرجولة.

إنها رواية مكان، رواية تتبخر فيها الحالة الإنسانية في مساراتها العادية؛ فلا طموح ولا تطور ولا أحلام سوية، المكان هو الحاضر بثقله كله، فارضاً قرار الموت والغياب على الإنسان والنبات والحيوان والأشياء؛ فالإنسان يقبع في إطارات ضيقة لا يقدر سوى على إبراز غرائز بدائية تنتفي فيها السلوكيات الحضارية، وهذا ما يظهر اشتعال غريزة الاعتداء الجسدي والروحي واللفظي، فيما النبات لا يجد نافذة للعيش في الرمل، وما هذا العجز عن الحياة سوى حالة يتماهى فيها كل شيء؛ فـ «كأن البحر هنا، ولا يوجد ماء.... كأن الرمل هنا ولا توجد أرض» 53.

ويعبر البطل عن ذلك بقوله: يلزمنا روح طليقة، يلزمنا أن نكون موجودين فعلاً في الأماكن التي نسكنها، ونحن غير موجودين، في أماكن ليست موجودة على الإطلاق (49). أما الأشياء فتغوص وتتهاوى وتتحول إلى كثبان رمل.

علمياً عندما يدخل الجسد في الحرارة المرتفعة نتيجة مرض ما يفقد المصاب السيطرة على كلماته إلى حد ما، فتخرج متشظية مكسورة، ولا ترابط فيما بينها، فتجتمع عند حدود الخوف من الموت، وبالإحساس العابر أو الراسخ أن هذا الجسد لم يعد يمتلك القدرة على العودة إلى العافية والصحة.

هل هذا يعني أن شخصية الرواية المنشطرة إلى اثنين، مصابة بالحمى؟ أم أن المكان هو المصاب بذلك؟

المكان القنفذة... طعنة كفيلة بأن

تشطر الإنسان شطرين (60)، والأستاذ محمد القادم للتعليم في هذه الصحراء يصبح تلميذاً يبحث عن «أناة» التي خرجت منه بعد أن طرق خمسة أشخاص بابه طالبين منه التبرع لدفنه لأنه «مات» بعد الغروب تماماً، ومذاك يتغير الضمير المتكلم «أنا» إلى المخاطب «أنت» ويصبح أحياناً «هو»، لاسيما عندما يقطع الرواية في صفحة 33 بعبارة «مشهد» وفي صفحة 35 بعبارة «ستارة»، فيلاحظ أن صيغة الضمير تتحول إلى «هو» و«أنت» و«أنا»، والضمائر الثلاثة تعود إلى شخص واحد. وهذا الأسلوب قلما استخدم في الأدب العربي والعالمي.

الأستاذ محمد طويل بعض الشيء، شعره خروبي أجعد، عيناه بنيتان، بشرته حنطية، ويبدو حزيناً بعض الشيء (87)، يعيش في «غرفة» مفتوحة على الصحراء، تضم سريرين وفراش وطنجرة وبعض الصحون، وعشرين علبة سردين، وعشر علب فاصوليا، وخمس علب فول ومثلها علب حمص، وفي زوايا الغرفة تكدست أكياس الذرة، أرضها رمل، وبابها حديدي وتعشش فيها الخفافيش. وعاش قبل قدومه إلى ثُريبان بطالة ثم اشتغل بالبناء قبل أن يصبح أستاذاً لمادة اللغة العربية.

يمتلك دجاجتين بيضاء وسوداء أو سمراء، وديكاً نادراً ما يصيح (8)، وبعد الصفحة 37 حيث امتدت قصيدة على مدى صفحتين، تغير الحال، حيث «دقائق مبعثرة فقط، ثم أرعد الجمر في عظامك، ولم تعد تعي شيئاً» (37).

الأستاذ محمد حالة يأس مطلقة، «فلم يعد الظل يسكن هذا الدم الحار» (48). ولا الشجر يظلله (48)، وعندما يتحسس رأسه حتى يتأكد أنه مازال موجوداً، لا يجد طريقه ليتحسس بها يديه، ليوقن أنه قد تحسس رأسه فعلاً (38). أما جسده فيعلو كشاهد قبر تغير عليه الريح فيلوذ بالجثث. وكان بوده أن يرى الأرض، الأرض خضراء، وفيها عصافير وأشجار، غزلان وأرانب برية مراوغة. وبوده أن يقرأ صحيفة في يوم صدورها. سلوته تذكر الثلج الذي كان يفترشه في سيارة الجيب، يشحن من جدة حتى القنفذة ليباع بالكيلو.

وبعد أن سعى بشكل مرضي، حيث يبدو كمخلوق ضامر أكلته كل أمراض العالم، من الرشح حتى السرطان، مروراً بالسل والأنفلونزا (19).

مكان يجتر ساكنيه ثم يتركهم للحمى والوحدة القاتلة.

مكان أيامه حجرية وسهوله حجرية تمتد مئات من الكيلومترات.

مكان ضحكته مبكية وشمسه صقر يقلب الأرض بعينيه الحادتين بحثاً عن طريدة يلتهمها.

مكان يطوق ساكنيه بأشجار الدوم البرية والشوك والصبار والغربان والعقارب والقرود.

أما الطرق فتسير عليها الشاحنات المحملة بالسل والدقيق، بفقر الدم وبقايا الصحف التي مر على صدورها أكثر من شهر (5). وسحابة الغبار هي الوحيدة التي تنبئ عن وصول سيارة في هذه البراري. (24) وأخبار العالم تصلك بعد أن تنتهي الحرب، كذلك الوردة تصل بعد أن تذبل، والرسائل بعد أن تفقد حرارتها في ليل الصحراء، والجثث بعد أن تتعفن (59).

لا يلمس القارئ حالة تفاعل جدية في هذه الزاوية، حالة تسعى إلى البناء وتحقيق الطموح ومد جسور للتواصل الإنساني، فمع كل سطر جديد تفوح رائحة المرض والخوف والقلق والجنون والموت، حتى الطاولة تفقد إمكانية المشاركة بـ «علبة السردين» أو علبة الحمص، أو رغيف الخبز» (42).

بالمقابل فإن الشرطة المكلفة بأمن الناس وحمايتهم من غرائزهم الشريرة لا تفعل شيئاً يذكر، بل يجد القارئ عكس ذلك تماماً إذ يجدها تحمي الاستغلاليين والعاجزين عن فعل الأشياء الجميلة. وهذا يتضح بحماية رئيس المخفر جابر لأحمد لطفي الشخصية الانتفاعية والعاجزة.... فيما يعجز جابر نفسه عن إنقاذ الذين ضاعوا في بئر القرية. إنها شرطة تتماهى مع المطوّع الذي يدفع الناس للمسجد بالعصا (29)، والصراخ (50).

دلالات

تشير الدلالات إلى أن الأستاذ محمد البطل المحوري جاء إلى هذه «الصحراء» من مكان آخر، فدفتر الإقامة الخضراء الذي يحتل منتصف الطاولة (12) يعني أن هذا الأستاذ أجنبي ومسلم، ولازال هذا الدفتر بلونه الأخضر يعطى للمقيمين المسلمين في المملكة.

كما هناك إشارة إلى ذكر الشهور كما يذكرها أهل بلاد الشام أي في لبنان وسوريا وفلسطين والعراق والأردن، مثل ذكر شهر نيسان أي إبريل، وأيار مايو، وأيلول سبتمبر.

وقبل أن يقابل الأستاذ محمد رئيس الشرطة يقرر أن يرتدي الدشداش، فذلك يجعله يثق به أكثر (14)، فيما اتهام الإنسان في هذا المكان باختفاء إنسان آخر

«قضـية تجعلك وجبة للسياق بين ليلة وضحاها» (14).

وأمام الجهات التي تبدو مشلولة تحل علبة البيبسي كولا محل المياه (22)، المياه التي ترتفع رذاذاً دموياً (54)، ولا تزهر (74) وتكون دائماً سيلاً مدمراً (60). ورغم أن الماء يحيي لكن لا يمنح هذه الأرض خضرة (71).

أما أغنية «القَحِم» صديق سائقي الشاحنات وسيارات الجيب فتتحول إلى مارد الغبار (25). والخواجات يبحثون عن المعادن في جبال عسير، وجبال عسير مليئة بكل شيء وخالية منّا (43). فيما الفزاعتان تنكمشان على بعضهما خوفاً من المناقير الصغيرة الجائعة أبداً (76).

المرأة الحاضرة في الغياب:

رغم الغياب الفاعل للمرأة في الرواية، إلا أنها تحضر في وجوه مختلفة، وبدت كحاضرة في الغياب، ففي كل مرة تطل من بين ثنايا الرمل ليست ككائن متكامل بل إلى جانب الرجل، باستثناء أم الأستاذ محمد التي ذكرها في بداية الرواية ثم غابت.

وإذا فتنة نساء ثريبان لا تطاق (25) إلا أن هناك تعاطفاً عالياً للأستاذ محمد مع المرأة، فالعمة جرادة (119) طيبة كأمك، ويخاف على فاطمة حين تعلم بموت طائرها (12-13)، والصغيرة معيضة ابنة العم سعود تملأ البر بصياحها وثغاء أغنامها، ويفرحها التلصص على الأستاذ (13-76)، فيما تصبح ابنة سعد صوتاً هائماً في البراري، وعليّة أخت حنش هي الوحيدة التي تستجيب لأخيها الذي يحتضر (30).

تغيب تفاصيل الكثير من النساء في الرواية، وتبرز العمة صالحة «التي تبزغ في الحلم فجأة»، تحمل سبعين عاماً بملامح قاسية وجمال مركب وبشرة سوداء وقسمات متناسقة، أنفها صغير وفمها صغير، قامة طويلة ترتدي فستاناً أصفر، تدير مكاناً هو مقهى واستراحة وفندقاً، يرتاده سائقو الشاحنات.

العمة صالحة إنسانة مسلمة زنجية نموذجية، تعابث أكثر من سائق، وتدخن النرجيلة، وترفض سماع الراديو (60 – 61 – 62 – 63) ويقال إنها بخلاف كل نساء الأرض (80) وقد تم توظيفها مع ابنتها سالمة لأن يختار مدير التعليم بيت الشيخ حجر ليكون مدرسة القرية (80).

إلى جانب ذلك تبدو فاطمة ابنة أبي محمد لا كصوت مستقل إنما تأخذ مساحة وجودها من خلال كلام الأستاذ محمد عنها، حيث تحضر كأبيها لتعكس ذات الشخصية

الرئيسية المتماهية مع أنثى تبحث عن الحياة في هذا الموت الجاثم على كل شيء. وحليبها ينساب فجاً كالحزن، مرهقاً كأعالي الدوامة، محتقناً كدمعة، عشرات الأيادي تحلبها، بأصابع جائعة.. (70).

شخصيات عابرة:

أمام شخصيات تعبر الرواية دون ملامح متكاملة وبناء درامي يصل إلى ذروته، تجيء شخصية أبي محمد التي تتقاطع مع شخصية الأستاذ محمد، فأبو محمد رجل طيب يقيم في هذه الوحشة (66) رجل ما إن تلمحه تحس بأن كل الأشياء الجميلة في داخلك تأوي إليه (73)، فلاح بجسد نحيل وبسنينه الستين يسعى لتحويل الرمل إلى تربة صالحة للزراعة أو لأن ينبت فيه ظلاً (69) ويعاني من جشع أحمد لطفي.

هذا التقاطع بين أبي محمد والأستاذ محمد يتجلى في أكثر من مسار، وأبرز ما يجمعهما إحساس كل منهما بالمكان، ففيما الأول يسعى لتحويل الرمل إلى الأرض، يستسلم الآخر للرمل كلياً وبشكل مرضي. ويمتد هذا إلى اللغة، حيث يجد القارئ هذه اللغة العالية بشاعريتها عند أبي محمد وكأن من يتكلم هو الأستاذ لا هو، يقول أبو محمد:

هذه الأرض تخذلني يا فاطمة.

تخذلني.../ وتخون عرقي،/ ومحراثي

تخون يديّ هاتين/ تخون حنيني للحياة/ تخونني (72).

هل ثمة ألم أقسى من فعل الخيانة؟ خيانة المكان لأحلامنا، وخيانته لأن يرفض الحياة.

بالمقابل ثمة شخصيات تعبر دون ملاحظة أثر فاعل لها، كالحاج «أبو عزمي» وطاحونته (7)، وأخيه الصغير نعمان الذي ذكر أنه سيصل في الصفحة التاسعة ولم يصل. أمه. والحاج العاني الذي يملك من الدكاكين ما يصل سهول تهامة وجبالها بساحل البحر الأحمر (21). علي (22) وأبو علي (22)، وعبدالله الذي سقط في البئر (27) كذلك عبدالرحمن السمين (29)، والعم سعود الذي يستعمل الغرفة مخزناً للذرة. وحركان الشمراني الذي يجلب البريد (57)، والدكتور (60) والشيخ حجر صاحب المدرسة وشيخ المسجد وزوج أربع نساء (77) وسالم الشمراني العائد من إجازة من الجيش، يسوق غنمه ويريد أن يرتاح من حر تبوك (78).

هذه الشخصيات التي تبدو كظلال في الرواية، لا يلحظ تفاعلاً في تركيبتها، فهي تبرز كنماذج لشخصيات مؤطرة في

حدود لا تخرج عنها ولا تنمو ضمن البناء الروائي، كأنها حالات مرضية ميؤوس من شفائها ومن دخولها في مسار التراكم الحضاري.

حمى الألوان

أمام هذه الحمى المبعثرة على مدى الرواية، تبدو الإشارة للألوان لافتة، وقد أصابتها الحمى أيضاً، حيث توزعت على البشر ضمن ثلاث شرائح، فالأسود للعجائز والأصفر والبرتقالي للصبايا والأبيض للرجال، كما تبرز تربة المقابر الخضراء، والصخور وقمة الجبال باللون الأسود.

لكن اللافت كان التوظيف المتسع للون الـ «أبيض»، فرغم أنه لا يرد سوى 15 مرة تقريباً، إلا أنه يعكس مرايا المكان المتفسخة والروح المتهشمة المتعبة والغرائد الوحشية، وكان ارتباطه كصفة بالأشياء والحيوانات دلالة على الموت والغياب والانهيارات، ومن وجوه ذلك:

«لحظة واحدة كنت فوق ذلك الحجر الأبيض الكبير الذي استلقى أمام الغرفة منذ زمن» (13).

الرجال أسماك قرش بيضاء.

نمل أبيض يجتاح الذرة البيضاء، يأكل أرجل الطاولة، النمل الأبيض مرعب يأكل كل شيء دون أن نراه. يقتل الأشياء حولنا دون أن نرى موتها. كثيب من النمل الأبيض.

الدجاجة الطويلة البيضاء تتململ، لا تتحرك كانت أشبه بحجر غافٍ.

الجبن الأبيض الذي يتعفن.

الخطوط البيضاء، الوجوه الغريبة البيضاء، لوحت الأيادي البيضاء بالحبال، ثوب نومها الأبيض.

تعثر الأبيض.

أعادوها بثوب أبيض أي بالكفن الأبيض في هذه النماذج يظهر كملازم لصفة الإعاقة والوحشية والانهيار والرعب والبلادة واليأس والوداع والعفن والموت. فالرواية تأبى إلا أن تحيل كل شيء إلى حالات مرضية، ترتدي أقنعتها المعتمة في مكان يغرز سوداويته على نور الشمس ودوران الأرض وفصول الطبيعة، وهنا لا فصل سوى نشيج الاحتضار المتواصل.

المادة والروح:

كل ما في يدي من مال يستعبدني (137).

تختزل هذه الجملة القصة كلها، فإن

يترك الإنسان بلده إلى بلد آخر بحثاً عن الرزق والعيش الكريم، يصطدم بعد الدخول في الهجرة بصراع نفسي حاد، حيث تتناثر منه ذكريات ما مضى بألم شاسع مع كل خطوة في العالم الجديد، فالإحساس بترك أمكنتنا الأولى التي امتلأت بها ذكرياتنا إلى أمكنة أخرى فارغة من تفاصيلنا تماماً يتحول إلى شرخ قاس في الروح، ويصبح المرء أمام دربين: فقدان الروح أو امتلاك المادة.

وإذ يصعب على الروح التأقلم في محيطها الجديد تصبح ثقيلة في الجسد، مريضة، روح تخشى «التعود» (51)، وتأنس الوحشة (52)، والكابوس الجميل (55). تبحث في الذاكرة عن لعبة الطفولة «تخبأ مليح أجاك الريح» (55)، ويصبح أفضل وسيلة لقتل الوقت النوم (64).

الاستعباد يتجلى بظاهرة نسيان الوجوه وهروب الزمن، فتعيش وكأنك ميت في نفس الوقت. وعندما تعي أنك لم تمت بعد تشعر بلحظات من الانشراح :«يبدو أنك مبسوط هذه الليلة.. كأنك لم تمت». وقبل أن تفتح رئتيك للهواء لتدخل مجدداً إلى الحياة تدرك أنك فقدت الروح وفقدت المادة وفقدت العمر وفقدت كل الأشياء التي أحببتها وحلمت بها.

شاعرية السرد:

وصفت هذه الرواية بأنها من أبرز الروايات ذات الصبغة الحداثية، على حد قول د. سلمى الخضراء الجيوشي، وأنها رواية تدفع بكاتبها للانضمام إلى كتّاب مابعد الحداثة في العالم العربي، كما ترى د. فدوى مالطي دوغلاس رئيسة قسم الدراسات الشرقية بجامعة إنديانا. ونلمس في الرواية معرفة عميقة بأصول وتجليات الثقافة العربية والثقافة الغربية والتقاليد الأسلوبية في الأدب والشعر والسينما، إذ الناقد الإيطالي فليبو لا بورتا يعتبرها واحدة من الروايات الكفيلة بإثارة دهشة القارئ بعيداً عن الاستهلاكي الذي يروج محمولاً على نظرة ذات طابع استعماري، حيث نرى نصر الله يستخدم تقنية سردية موازية لذلك التمزق في الوعي والازدواجية التي تعيشها الشخصية الرئيسة الواقعة بين فكي الخلل المطلق وسؤال المصير ومغزى الحياة.

بالمقابل يلحظ الشاعر والروائي الإنجليزي جيرمي ريد أن ما نحصل عليه من خلال البحث يحمل الحدة الهلاسية لقصيدة نثرية، أو قصيدة غنائية متأججة لا تعدم السخرية الخاصة بمسرح العبث.

أمام تناقض النقاد في نسبة هذه

الـروايـة لـلـحـداثـة أو مـا بـعـد الحـداثـة، فـإن مقاربتها تظهر مسألة خروجها عن كلاسيكية الرواية المتوارثة، بحيث ترتمي بكل ثقلها على مساحة من شاعرية السرد إذا صح التعبير، ولـعـلـهـا كـانـت نـصـاً شـعـريـاً طـويـلاً جـرى التعامل معها لتفتح نوافذها على السرد. فتقف بين منطقتي الإبداع: الشعر والرواية، وتصبح لا شعراً ولا رواية بالمعنى التقليدي، إنما نص يحمل عنواناً تأنسن فيه المكان بحالة مرضية: براري الحمى.

يصعب على لغة سردية جافة مقاربة الصحراء، فهذا العالم الفائض بحضوره، بصمته القاتل، والشاسع بتأكيد غياب الحياة عن روحه وتفاصيله، تدفع المرء لأن يتحدى ذلك بالشعر، وربما هذا ما يفسر لنا بروز الشعر في الصحراء منذ آلاف السنين قبل أي فن أدبي آخر.

هل تمكن نصر الله من تقديم نص وفيّ لواقعه؟ سؤال تبدو الإجابة عليه مربكة، لذا، لأقل أن ما خطر في ذهني وأنا أطوي الصفحة الأخيرة من الرواية: هل إذا غيّرنا أسماء الأماكن سيؤثر ذلك على بنية الرواية؟ وأجبت بشيء من الاقتناع: لا، فهذه الرواية تتوسل روح «المكان المريض» أو «اليباب» كما توسل ذلك أكثر من شاعر وروائي غربي وعربي في نصوصهم، حيث لا تبدو أسماء الأماكن ذات قيمة، إنما قيمتها بما تسيله من لغة شاعرية أو سردية، تضيء في نفس قارئها أسئلة عن الحياة والوجود، والحب والكره، والموت، أسئلة تمس الذات البشرية القلقة باستمرار، مهما كان المكان الذي تقف عليه صلباً أو لزجاً.

* * *

هذا المكان جحيم: الغربة والغرائبية في «براري الحمّى»

لمياء باعشن

وصلتني ورقة الدكتور كامل صالح متأخرة، وحين فتحتها صباح الأحد الماضي وجدت لها عنواناً فرعياً يقول بأنها: «قراءة غير مكتملة بعد)، فاحترت كيف أقيم قراءتي على بناء لم يكمله «كامل». ثم ظننت الحيرة ستزول حين وصلتني الورقة في اليوم التالي على أساس أن الدكتور قد قام بالتعديل وأكمل الناقص، لكنني فوجئت بعنوان فرعي آخر يقول بأنها: «مسودة»! على كل حال أرجو ألا يكون في التأخير ثم عدم الاكتمال ثم التسويد مخارج ذكية من وطيس النقد إذا حمى.

في شكلها العام نستطيع تصنيف قراءة الدكتور كامل لرواية براري الحُمى على أنها (قراءة عرضية)، أي تقف عند حدود عرض الرواية وتلخيصها وإضافة ما دار في خلده كقارئ أولي،

ذلك القارئ الذي يشير إليه في بداية الورقة قائلاً إنه «لم يفهم وظائف الكلمات والمشاهد والشخصيات»، وأنه «خرج من بؤر التأويلات والإشارات والتكرار والأماكن الطوطمية والرؤى المشبعة بشعرية مكثفة دون أن يتمتع بالخروج من دوائر سعى الراوي لرسمها ثم تركها دون أن يقفلها».

أما ما استرعى انتباهه كقارئ أولي فهي تلك الملامح المتفردة التي اختصت بها الرواية، وهذا واضح في التقسيمات والعناوين الفرعية التي حددت هذه الملامح وعرضتها بعد اجتذاذها من جذورها في باطن النص، من مثل: **المكان/ الزمان... الرمل، المكان/ الإنسان... الحمى، والمادة والروح**، وقد استمر في الإشارة إلى كل ملمح على حدة مهما كان باهتاً، فهو يتوقف حتى عند الشخصيات التي تعبره، ولا أعلم بأي منطق حكم أن الـ «**شخصيات عابرة**» تستحق أن يفرد لها جزءاً منفصلاً يوضح أنها بالفعل عابرة!

والملاحظ أن الدكتور لا ينظر إلا إلى سطح النص، أي على المستوى الظاهر للعيان. قراءة النصوص تعني مساءلتها واستنطاقها وربط أطرافها وإن بدت متناثرة، لكن الدكتور كامل بعثر الذي يبدو مبعثراً بدلاً من البحث عن الرابط الذي يجمعها ويفسر بعثرتها الظاهرة. وهو لا يتساءل عن نقاط انطلاق الرواية ولا عن أهدافها، بل إن كلمة (لماذا) لم تظهر ولا مرة واحدة في هذه الورقة! وعندما يتوقف الدكتور عند مسألة «**حمى الألوان**» مثلاً نجده يندمج في عملية إحصاء الألوان ومرات تكرارها ذاكراً أن هنالك توظيفاً ما لهذه الألوان، لكنه لا يتأمل معاني استخدام الألوان ولا يجتهد ليقدم لنا توصيفاً لوظائفها في الإطار العام للرواية.

كما أن عنواناً لافتاً لفقرة غياب المرأة من النص «**المرأة الحاضرة في الغياب**» ينم عن إرباك في الفهم، فالدكتور لا يستطيع أن يحدد إن كانت المرأة غائبة في حضورها أم حاضرة في غيابها، ويظهر هذا الإرباك في أول جملة يقول فيها: «رغم الغياب الفاعل للمرأة في الرواية، إلا أنها تحضر في وجوه مختلفة، وفي كل مرة تطل من بين ثنايا الرمل ليست ككائن متكامل بل إلى جانب الرجل». بالطبع الفضاء النصي لا يخلو من النساء، والدكتور يذكر منهن العمة جرادة وفاطمة ومعيضة وابنة سعد وعليّة أخت حنش والعمة صالحة. لكن هذه الفقرة تنتهي مباشرة بعد ذكر كل هؤلاء النساء ودون أن تتطرق إلى طبيعة ما أسماه بالغياب الفاعل ليصالحه مع هذا الحضور الظاهر!

ثم تأتي الطامة الكبرى في فقرة

بعنوان «**دلالات**»، ذلك أن المفردة توحي بانفجار دلالي ثري وقد جعلتني متأهبة متوثبة لمعرفة الدال وكشف المدلول والتمتع بتقصي العلاقة الدفينة بينهما. لكن اكتشافات هذه الفقرة لم تكن مذهلة، بل هي باهتة لا تقدم ولا تؤخر، أول دلالة لم يستطع الدكتور إغفالها هي أن **محمداً** أجنبي ومسلم لأن بطاقته الشخصية خضراء، وهو شامي لأن الشهور مذكورة حسب التقويم المستخدم في الشام، ويلبس الدشداش ليثق به رجل الشرطة، والماء رذاذ لا يثمر ويسيل مدمراً وحلت علبة البيبسي مكانه، وأشياء أخرى صغيرة لا تعني شيئاً ولا تدل على شيء إلا على خيبة توقعاتي.

هذه الورقة تعاني بشدة من ضعف النظر الشمولي الذي لا يرى الأجزاء إلا كمكملات للكلي. وإذا كان الدكتور كامل قد وضع ثلاثة أسئلة رئيسية في افتتاحية الورقة، فهو لم يحاور النص بقدر ما استقطع منه استشهادات بكثافة غير عادية، ولم يقدم نقاشاً يجعل وصوله إلى النتائج في نهاية الورقة سلساً ومقنعاً. يسأل الدكتور في البداية:

- إن كانت براري الحمى رواية أم هلوسة لغوية (وكأن للهلوسة مظهراً غير لغوي!).
- وإن كانت قد قاربت الواقع التي تتكئ عليه.
- وإن كانت تستشف من الشعر أكثر من السرد.

لكن الورقة لا تتصدى لفحص هذه الأسئلة ومحاولة الرد عليها، بل تلتفت إلى محاولة الإلمام بالخلفية المكانية للرواية وبما يدور على سطحها من أحداث وبمن يظهر في فضائها من شخوص. ثم تظهر الفقرة الأخيرة وهي في نظري أهم المواقع في الورقة بعنوان: «شاعرية السرد»، لكن هذه الفقرة للأسف تحتل الصفحة الأخيرة في الورقة، نعم صفحة واحدة نصفها الأول أربعة استشهادات متتابعة من د. سلمى الخضراء الجيوسي، وفدوى مالطي دوجلاس، والناقد الإيطالي فليبو لابورتا، والروائي الإنجليزي جيرمي ريد. وربما يفسر وجود هذا الزخم المفاجئ من الاستشهادات مدى أهمية هذه الفقرة.

في النصف الثاني من الصفحة الأخيرة يعود الدكتور كامل ليرد على سؤالين من الأسئلة الرئيسية للورقة في سطر واحد: تصبح براري الحمى «لا شعراً ولا رواية بالمعنى التقليدي، إنما نص يحمل عنواناً تأنسن فيه المكان بحالة مرضية». وقبل الختام تظهر إجابة السؤال الثالث عن كون النص وفياً لواقعه. يجيب الدكتور كامل بقناعة: «لا.. فهذه الرواية تتوسل روح المكان

المريض». هذان السطران فقد فيهما كل الفائدة، ولو أن الورقة ركزت على استقصاء هذه النتائج المرجوة، وتوقفت قليلاً لتسأل كيف خرجت عن الرواية التقليدية وما هي الأدوات التي خرجت بها عن حدود التقليد؟ وكيف يكون المكان مريضاً؟ وكيف تتوصل الرواية روحاً مريضة؟ إذاً لتم تحديد ملامح البنية التي تنتظم فيها الدلالات الرمزية لتعطي النص هيئة متكاملة تجمع الجزئي والمبعثر في كل شامل.

كان من الأجدى أن تبدأ هذه الورقة من حيث انتهت، وتمعنت في طبيعة هذا الشكل الروائي غير التقليدي، ذلك أن (براري الحُمّى) هي في صميمها رواية حداثية تتصادم مع مسلمات الأدب الواقعي باستخدامها تقنيات حديثة تسمح بتداخل الأزمنة والأمكنة وبإزالة الحدود ما بين الأجناس الأدبية شعرية ومسرحية، واستخدام أساليب سردية تعتمد على لغة البوح الداخلي المباشر التي تصدر من متاهات الذهن المحموم حيث يتراجع الوعي ليتقدم اللاوعي بلغة هذيانية في نص مفتوح للنهايات، لذلك فهي تتمثل كتابة مغايرة وتستلزم آليات نقدية مغايرة تتلاءم مع معطياتها الجديدة.

إن اختيار هذه التقنية الجديدة لا يخلو من قصدية مضمرة، فبخروجها على الأعراف السردية تكون هذه الرواية المضادة قد **انفصمت** عن تقاليد المحكي الروائي وأعلنت ضمناً **موت** الرواية كنوع أدبي بائد. هذا الانفصام والموت يوازي ويتناسب مع ذلك الانفصام الذي يمزق وعي السارد ويشطره، ومع موته المجازي كذات بشرية مغيبة. من جهة أخرى يتضح التصور الفلسفي لهذا الشكل الروائي الجديد حين ندرك أن اختفاء الذات المنفصمة هو تعبير موازٍ لفكرة تذويب الفرد الواعي وتهميشه في منظومات اقتصادية قامعة تضاعف من شعوره بفقدان القيمة وعدم المبالاة إزاء عجزه عن ممارسة أي دور مؤثر كمواطن مخلص، فيدخل في دائرة الاختفاء والبحث وينفصم عن الآخرين وقد فشل في الانسجام والتواصل معهم.

هذا الشكل الروائي إذاً إنما يندمج جدلياً مع حالة الذات المنشطرة ليخدم أغراض الرواية التي تريد أن تصرخ احتجاجاً غاضباً على معادلات الواقع المر الذي يصادر الحريات ويكبتها. وهذا البناء السردي قادر على احتواء جنوح الخيال الغرائبي إلى الحدود القصوى. وينجم عن طبيعة الرواية الغرائبية تصويراً خرافياً لعالم تعويضي يعمل كبديل لواقع مرفوض. ويرتكز

هذا العالم على الأسطورية والعجائبية والسريالية التي تتجاوز تمثيل الواقع، وهنا تظهر أهمية هذا المكان القنفذي بالذات، فالخرافات الشعبية في هذه المنطقة وثقافتها البدائية تختلط بنسيج النص لتخلق عالماً عجيباً أكثر عبثية وفوضية.

وكما أن إبراهيم نصر الله قد اختار الشكل التقني الحديث لعرض فني فلسفي فإن اختياره مدينة القنفذة كخلفية لأحداث الرواية كان له أسباب تقنية أيضاً. وبقدر ما تحيل هذه الرواية على مكان ذي مرجعية واقعية كان للكاتب فيه تجربة معاشة إلا أن الزمن الكابوسي المطاط وشعرية وصف المعالم يشد المكان إلى حدود الوهم حيث تفقد القنفذة بعدها الجغرافي لتصبح متاهة نائية يستغل الكاتب أجواءها الجرداء للإيحاء بالعودة إلى الوراء قروناً إلى بدايات الخلق وأساسيات الحياة، وهو فضاء منعزل يوحي بالانقطاع والانغلاق ويعزز الشعور بالاغتراب وبتخلخل الزمن. فالمكان هو «غابة المرايا» العاكسة لفضاءات النفس المتشظية ومجالاتها الذهنية. وقد تم استغلال بيئة الصحراء الغامضة التي تمحو التاريخ والهوية كمواز للمناطق المجهولة من الوعي المنفتح على عزلته الفردية القاتلة.

يحاور إبراهيم نصر الله في براري الحمى حالة لشخصية مأزومة تعاني من هواجس الوحدة الموحشة والاستلاب الروحي، وهذه هي حالة العربي المنكسر، والفلسطيني المقموع بالتحديد الذي يشعر بعمق مأساته الطاحنة في مرحلة تاريخية مرة أصبح واقعه فيها كابوسي يتخطى حدود المعقول. يقول الكاتب: «إنني أكتب ضد القارئ وضد نفسي أيضاً. نحن بحاجة لكتابة تزلزل هذا الموات الذي نعيشه، وهذا الصدأ الذي يتراكم يوماً بعد يوم على أرواحنا وأعضائنا أيضاً، ونحن نواصل هذه الحالة المرعبة المتمثلة في تكلس الإحساس بكل ما يدور حولنا، والقبول بهذا العجز كما لو أنه واحد من الصفات الخاصة بنا كعرب». لذلك فهو يلجأ إلى شكل تعبيري غريب وغير مطروق لعل الدهشة الناتجة تزيح غطاء الألفة عن فجائعية الشقاء الفلسطيني ولوعة الاغتراب التي تكثفت في لاوعي الإنسان المغترب حتى أوصلته إلى مرحلة فاضت عندها تمزقاته النفسية فانشطرت ذاته وتصحرت روحه.

نكبة فلسطين تدفع بالأستاذ محمد حماد خارج بلاده الموصدة دونه، لتبدأ معاناته مع اغتراب الروح ووحشة المكان، وهو وإن يحتمل بؤسه وحرمانه ويتكيف بأن يقبل اللقمة المغمسة بالهوان في مواطن

النزوح، إلا أنه لا يتخلى عن إحساسه بحقه في العودة إلى أرضه المغتصبة. هذه الشخصية المحورية مشطورة بين ذاتين وبين أرضين، هذه المعاناة المؤلمة الناتجة عن الانفصال الفعلي للأستاذ محمد عن وطنه تولد لديه إحساساً بفقدان المواطنة في المكان الآخر الذي يتحول إلى منفى، بل إلى فضاء للموت. وكلما حاصرته قسوة الأراضي اللجوء الجرداء تبين له استحالة الانعتاق، فيقع في شراك الموت النفسي، وهذا الانفصال هو دليل اختفاء هويته المطموسة وتجسيد حالة الموت في الحياة.

من جدلية الموت والحياة نستطيع أن نقتنص المغزى الأكبر للرواية في إطارها الكوني، فمأزق الأستاذ محمد هو مأزق بشري فلسفي، واضطرابات وعيه تصيب إنسان هذا العصر وتهدد سكونه الأنطولوجي. في هذا العصر تستبعد الذات الإنساني وتذوب كما يذوب الأستاذ محمد في غياهب النص. من هذا المنطلق نستطيع أن ندرك مدى الفراغ الغامض داخل النفس البشرية الناتج عن اغتراب كامل في بحثها المستمر عن مصيرها وعن معاني وجودها ومغزى لحياتها في هذا الفضاء النائي العجيب.

* * *

اللاعودة إلى بلحارث
قراءة لرواية
(الطريق إلى بلحارث)(*)

هند رضا جمل الليل

ربما كان هذا هو العنوان الأنسب للرواية، فهو يتضمن القرار النهائي والحاسم للشخصيات الرئيسية الثلاث في الرواية: البطل عماد الساقي ورفيقيه منصور وعلي. إنه قرار اتخذوه إما اختياراً وطواعية أو قسراً بعد تجربة غربة مريرة طالت أم قصرت في تلك القرية الجنوبية من المملكة العربية السعودية.

«الطريق إلى بلحارث جعلتني ممنوعاً[1] هذا ما صرح به الروائي الأردني جمال ناجي (1954م –) في حوار له مع جريدة الحياة في 2006/12/6م مشيراً إلى تعطل طبع هذه الرواية التي كتبها عام 1977م إلى عام 1982م «لتعدد التأويلات»، و«خضوعها لشكوك لم يكن لها ما يبررها»، مما جعله في خانة الممنوعين من دخول المملكة العربية السعودية، «من دون جرم اقترفته، سوى توثيق تلك المرحلة، ولم أخرج من السعودية بحالة عداء

كما يفعل البعض، بل كانت علاقتي مع الجميع جيدة، وعدت إلى الأردن باختياري»[2]، كما جاء في تصريحه في نفس الحوار.

ولقد أشار الأستاذ عبدالرحمن المنيف في مقالة له على شبكة الإنترنت بأن أعمال الروائيين أمثال يحى خلف، وإبراهيم نصرالله وإبراهيم عبدالمجيد، وجمال ناجي التي تعرضوا فيها للواقع السعودي في الربع الأخير من القرن المنصرم «لم ترق لمعظم السعوديين النخبويين والرسميين، مما أدخل الكتاب في حرج مع أنفسهم ومع ما يمليه عليهم واجب التواصل مع السعودية كأرض للحرمين ومرتكز للعروبة، وكمنطلق لحياتهم العملية، لأنهم وقعوا ضحايا لسوء الظن الذي نصدره في معظم الأحيان دون تثبت أو تبرير منطقي»[3].

ومن مبررات الروائي جمال ناجي في عرض بعض سلبيات المجتمع السعودي في تلك القرية، والتي تضمنتها روايته الأولى (الطريق إلى بلحارث) أن رؤيته للأشياء كانت مختلفة عما هي عليه اليوم»، واعتبر رحلته إلى هناك مغامرة، «إلا أنها مغامرة أذكرها بكل اعتداد وإجلال» كان منصفاً خلالها «لمواطني الأطراف والهوامش»، انعكاساً لما يعانون من فقر وجهل ومرض. «معاناة إنسان بلحارث هي معاناتي، فهناك توحد فيما بيننا، فهمومنا مشتركة وأبرزها همنا المعيشي... كلانا في غربة، وكلا الغربتين قلصت المسافات فيما بيننا»[4].

ومن خلال تصريحاته هذه يود جمال ناجي ألا يعمم ما جاء في روايته على جميع مناطق وطبقات المجتمع السعودي، ولكن هل ياترى تطابق روايته تصريحاته؟

ورواية (الطريق إلى بلحارث) هي مزيج من الواقع والخيال، اعتبرها البعض سيرة ذاتية مقنعة، رغم بعض الاختلافات الواضحة بين واقع الكاتب وبطل الرواية، تعرض فيها الروائي لذلك النسيج الاجتماعي في قرية بلحارث متفاعلاً مع المكان والإنسان وعارضاً لمعاناة غربته، وتحدي منظومة ذلك النسيج الاجتماعية والثقافية لمعظم ما يمثله كوافد جديد. فمعظم أحداث وشخوص الرواية تشكلت في ذهنه وهو هناك، ولكن الظروف المعيشية الصعبة منعته من بلورة ذلك في إبداع أدبي إلى حين عودته إلى وطنه عام 1977م.

وعلى الرغم من كون المكان والزمان من أهم مكونات النص السردي الأساسية، وأن المكان هو مرادف هام للبعد الزمني فيه، إلا أن المكان في رواية (الطريق إلى بلحارث) هو سيد الموقف، الذي بسط هيمنته على

الزمان والإنسان. فالقرية حتى الربع الأخير من القرن العشرين ظلت على بدائيتها لم تتغير أو تتأثر بالتطور العلمي والتقني الذي يجري حولها. إن واقع هذا المحيط بكل ظروفه البيئية القاسية، وعاداته وتقاليده المحافظة، والتي عاشها الكاتب لمدة عامين من 1977-1975م فرض نفسه على روايته، ومن خلال مزج الطبيعة بالإنسان فيما يشار إليه «بأنسنة المكان»، تصور الرواية قرية بلحارث كمرجع واقعي عاشه البطل، ولكن لغة السرد الشاعرية حولته من مكان إلى لامكان، وأصبحت قرية بلحارث أرض خراب (Waste Land) حيث الموت المجازي أو الموت في الحياة هو النهاية المحتومة للشعور المتفاقم بالقرية.

رغم تمرد البطل على هذا المكان، واختراقه الحواجز ليكشف عما يخفيه محيطه من تجاوزات أخلاقية كالعلاقات المشبوهة، إلا أن المكان ذاته هو الذي دحر أحلام هذا البطل المسمى بعماد الساقي وأحلام غيره من الوافدين، أجهز عليها ووأدها وهي لاتزال في مهدها. لذا فالنص يذخر بحيثيات الإحباط والفشل والموت. إن إحباط وفشل علي، مدرس الرياضيات، في غربته لخمس سنوات متتالية جعلته يقرر الاستقالة والرحيل إلى الوطن فجأة، ليبدأ من نقطة الصفر، ليعود كما أتى، لا كسب مادي أو معنوي يعوضه غربته التي عاشها وقاسى مرارتها، حتى وليده فجر مات يوم ولد ضحية لبدائية المكان وضراوة الظروف.

كما بسط المكان هيمنته حتى في موت منصور، المدرس الذي يتقاسم السكن مع عماد، بسبب الحمى التي هي نتاج لبيئة هذا المحيط، على الرغم من أنه الوحيد الذي أظهر بعض التكيف معه، ونجح في إقامة علاقة مع أهله، وخاصة شخصية بوعايظ فراش المدرسة، ولكن قوبل بالظلم، واستخدم كوسيلة لانتقام الأهالي من بعضهم البعض.

هذا الفشل والموت زاد من شعور عماد بالإحباط، ومن تبرمه بحالة الموت المجازي أو النفسي التي يعانيها في غربته، فقرر الرحيل مع جثة صديقه منصور بلا رجعة هرباً من الكذب والظلم والخيانة. كما أن شعور عماد الساقي كلاجئ فلسطيني يعيش في أحد المخيمات بالأردن بالافتقاد إلى هوية تحدد انتماءه، قد تفاقم هنا في بلحارث عند فشله في الارتباط بالمكان الجديد والذي يمكن أن يحقق له نوعاً من الهوية. ومن المسلم به أن الروائي قد اختار المكان لعرض أيديولوجيته في حل قضية غربته وبحثه عن حلم الوطن المنشود. واسم المكان لا يشكل أي أهمية هنا، أما قيمته

الحقيقية فتكمن فيما ينتجه من فكر يتعرض لحقيقة الوجود والموت وغير ذلك من الأمور ذات الصلة الوثيقة بالنفس البشرية. هذه الأيديولوجية يمكن أن تصادف في أي مكان في قرية بلحارث أو في أكثر مناطق العالم حضارة، حيث يكون هناك دائماً آخر[5] نشعر بالغربة معه والاختلاف عنه. إن هذه الأيديولوجية قد استغلت المكان بكل مفرداته لتظهر سلطة الثراء والقوة والنفوذ في مواجهة الضعف والاستسلام والغربة، ولكن هل ياترى يقتصر ذلك على هذه القرية الجنوبية في المملكة العربية السعودية؟

كلا بالطبع لأن ذلك يشمل كل البلاد العربية بما فيها من تعسف وظلم واستغلال.

إن (الطريق إلى بلحارث) هي رواية حديثة، لا تتطابق مع تقليديات الرواية الواقعية، وذلك لاستخدامها تقنيات سردية حديثة منها تيار الوعي (Suream of Consciousness)، والحوار الداخلي (Iterior Monologue) التي تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة في أسلوب يتنوع بين النثر واللغة الشعرية التي تتلاحم مع جماليات الصورة وتناغم الكلمة، فتتصدر وتختم معظم فصول الرواية كرد فعل لطبيعة المكان المتصحرة.

إن الواقع بأحداثه وشخوصه، بمشاهده ومثيراته قد شكل حافزاً لوعي البطل لتذكر وسرد وقائع تتعرض لماضيه: حياته الدراسية، أسرته، قصة حبه، واختياره للسفر والغربة كمنحى حتمي لحياته. فهناك تصريح وبوح داخلي لكل ما يعرض لذهن البطل المشتت ولذاته المترددة بين القبول والرفض، الإذعان والثورة، النعم واللا، والتي هي سمة من سمات البطل (Anti hero)[6] في الرواية الحديثة.

إن السرد الروائي في (الطريق إلى بلحارث) اعتمد على ضمير المتكلم، وهو البطل الذي يمثل وجهة نظر الكاتب نفسه، وبالتالي فإن ضمير الأنا قد عمق الاختلاف بينه وبين الآخر (سكان القرية) وصعوبة التواصل معه، وكون هذا البطل سجيناً لوحدته وغربته وإن أحاط به سكان القرية سواء بهمومهم أو أجوائهم المؤنسة دفعه إلى الحوار مع ذاته كنوع من الهروب من واقعه المرير.

إن اعتماد جمال ناجي على تيار الوعي في سرد النص، مكنه من الاستعانة بعدة تقنيات فنية منها: الومضات السريعة للماضي (Flashback)، والإشارات والتلميحات (Hints and Foreshadowings)، والأحلام التي تمهد كلها للأحداث المستقبلية واللاحقة، وتعد القارئ فكرياً ونفسياً لها، وهناك أيضاً الاستعانة بالرسائل داخل

السرد القصصي كأداة لتطور الأحداث وتأصيل مسبباتها.

وتتكون الرواية من اثني عشر فصلاً تتفاوت في طولها من أربع إلى ثماني عشرة صفحة، صدرها جمال ناجي بصفحة متفردة لا تدخل ضمن فصول الرواية وتنذر بمأساويتها، وذلك لارتباطها بنهاية القصة لا بدايتها، كنوع من الجذب لشد انتباه القارئ وإثارة فضوله.

الشخصية الرئيسية في (الطريق إلى بلحارث) هي شخصية عماد الساقي، الإنسان المغترب المهزوم في عالمنا المعاصر، الذي يفتقد الهدف الحقيقي في حياته جرياً وراء سراب يظنه ماء، ولقد تم رسم الشخصيات في هذه الرواية بما فيها شخصية البطل تدريجياً حسب تطور الموقف والأحداث، إذ لم يعتمد الروائي على التقديم الوصفي التقليدي لها حال ظهورها في الرواية.

ولقد عكست شخصيات الوافدين أمثال عماد، ومنصور وعلي وغيرهم الواقع العربي المهزوم وذلك لاتسامها بالثورة والتمرد، وغرقها في الجدلية والاستفسارات، وشعورها بالغربة والاغتراب، وولعها بالسفر والترحال، ولا يمكن وصف هذه الشخصيات بالتأطر والنمطية، إذ إن من الملاحظ تطورها خلال أحداث الرواية بطريقة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة، وفي النهاية نجحت في الوصول إلى رؤية مستنيرة حكمت ردود أفعالها. إن في استقالة علي، مدرس الرياضيات، من عمله وتصميمه على العودة إلى الوطن، وهذيان منصور، زميل عماد في المدرسة والسكن، بنفس الفكرة قبل وفاته، ومرافقة عماد لجثة منصور في رحلة اللاعودة، تطور يحمل في طياته وصولهم إلى الحقيقة، وخروجهم من الدوائر المغلقة (Vicious Circles) التي لا نهاية لها.

أما شخصيات سكان قرية بلحارث، والتي كانت مهمشة في الرواية، فلقد اتسمت بالتأطر لبقائها على الصورة ذاتها في بداية الرحلة حتى نهايتها، واتصفت بالبدائية والجهل والجشع والطمع والكذب والخيانة واستغلال المال والسلطة والنفوذ بدرجات متفاوتة، أمثال معيظ مدير المدرسة، وبوحربان شيخ القبيلة، وبو عايظ فراش المدرسة، حتى محاولة تقليد أو محاكاة الروائي للهجتهم فلقد وقعت في كثير من الأخطاء التي لا تخفى على العارف بهذه اللهجة، وكتابة أسمائهم في الرواية اتسمت أيضاً بالخطأ لعدم فهم اللهجة والمعنى، فمعيظ هو معيض، وبوعايظ هو بوعائض.

اللابطل عماد الساقي هو فلسطيني

من يافا يعيش في أحد المخيمات بالأردن، فقد والده في نكسة 1967م، وعايش اتفاقية سيناء عام 1975م، فهو وليد الهزيمة والعجز والرضوخ، إن واقع موطنه الأصلي فلسطين وبعده عنه جعله يعيش في غربة، وبالتالي فإن مجيئه إلى بلحارث هو خروج من غربة إلى غربة ومن منفى إلى منفى آخر، فهو فاقد لشعور المواطنة لا في قرية بلحارث فحسب، بل في الأردن حيث مخيم اللاجئين الفلسطينيين. إن صراعه الداخلي بحثاً عن هويته ولد فيه شخصية منفصمة بين ذاتين، ومشتتة بين غربتين. الإحساس بالغربة لم يتوالد فقط من غربة المكان في بلحارث، ولكنه وليد لحيثيات وواقع عاشه وكوّن شخصيته. إن ضياع الوطن وفقدان الأب أدى إلى إحساسه بالعجز وعدم القدرة على مواجهة الظروف الاقتصادية والاجتماعية الصعبة، مما دفع به إلى السفر بحثاً عن المادة والحلم.. فعماد هو رمز للشباب الفلسطيني في أرض الشتات، بل للإنسان العربي بصفة عامة في عالمنا المعاصر، وعجزه عن استعادة الوطن أو الحلم المفقود. فغربة عماد هي غربة الإنسان العربي حتى في موطنه، واضطراباته الذهنية وتردده هو نتاج عام يحصده في كل مكان من هذا العالم الذي تحكمه الماديات وتصادر فيه الحريات وتتلاشى فيه النفس البشرية بحثاً عن معنى لوجودها في خضم زاخر بكل أنواع المتناقضات.

إن عدم قدرة عماد على سبر أغوار نفسه والتأكد من رغباتها الحقيقية يتجلى في قرار سفره، وفي علاقة حبه الوحيدة لنادية أخت منصور. فمن الفصل الأول للرواية يشير الكاتب إلى السفر كهاجس مستوطن لدى عماد، الذي لم يكن لديه القدرة مسبقاً على حسم الكثير من قراراته، ولكنه أمام قرار السفر حسم أمره وسافر، بعد أن «صارت حروف الكلمة تطول في رأسي، تتمدد، تلتف حول عنقي» (ص 7) رحل عماد الفلسطيني من منفاه في الأردن إلى منفى آخر في قرية بلحارث جرياً وراء امتلاك المادة لتحقيق العديد من الأمنيات، منها زواجه بنادية، والتي «لن تتحقق إلا بالسفر إلى الصحراء حيث الريالات تتكدس كأكوام الكتب التي كنت أقرأها». (ص 13).

ولقد كانت فرحته لا توصف بمبلغ الخمسة آلاف ريال كبدل للسكن، فهو أول مكسب يجنيه منذ وصوله إلى السعودية: «أهكذا يكون الانتقال من الفقر إلى الغنى؟ من الانسحــاق إلى البذخ؟ دون مقدمات» (ص 29) هذا الفرح الآني أعقبه إحساس بفقدان الكثير الكثير: العائلة، الحب، الانتماء. إن امتلاك المادة كان نظيراً لفقدان الروح

التي فشلت في التأقلم مع بدائية المحيط الجديد، فأصبح مصيرها النهائي الموت في الحياة.

رغم تصريح عماد منذ بداية الرواية أن نادية هي إحدى مسببات رحيله وغربته، وذلك لتأمين مستقبل لها عند الزواج بها، إلا أنه في منتصف الرواية تقريباً يعلن: «صحيح أنني أحب نادية، لكنني قد أضطر للبحث عن غيرها إذا رفض منصور، خصوصاً بعد رسالتها اليتيمة، ومن تظن نفسها لتقول لي إنها لن توافق على سفري العام القادم» (ص 55)، فبدلاً من القول بأنه سيحارب من أجل الفوز بها، يستسلم حتى قبل أن يرفض. بل إن منصور نفسه بعد معرفته بتلك العلاقة بين أخته وصديقه هو الذي يطلب منه أن ينتصر لحبه: «قل سأتزوجها رغماً عن كل الناس، لأنك تحبها» (ص 76). فهل نادية التي يعتبرها «حلماً من نوع آخر، تعيشه فلا تصحو بعده، لعله الصحو نفسه، ولعل حياتي بدونها وهم يفتقد الحقيقة» (ص 77) هي نادية التي يعاني «من الغثيان كلما تذكرها»؟ (ص 68).

كل هذا التذبذب والتردد ظهر أيضاً في تبرير عماد لسفره وغربته بعدة أهداف: منها الرغبة في جمع المال وتحسين الأحوال، والذي دحضته نادية بفلسفتها البسيطة في رسالتها إليه «معك قرش بتصرف قرش، معك عشرة بتصرف عشرة» (ص 64). ولقد بلغ الخداع النفسي الذي يمارسه عماد على ذاته أوجه في محاولة إقناع المحيطين به بأن سفره يتضمن رسالة حضارية، هي تعليم وتثقيف البدو في هذه المنطقة البدائية النائية، وهو ما دحضته نادية أيضاً في رسالتها بسؤالها له: «هل ستستمر في هذه الرسالة لو اقتطعوا نصف راتبك وليس كله؟» (ص 64).

وتستميت نادية في رسالتها محاولة إقناعه بفشل التجربة فتكتب: «تقول في رسالتك بأنك ستختصر الزمن، وتختصر الشقاء لتعود قادراً على عمل المستحيل» أيمكن ذلك يا عماد؟» (ص 65) سؤال فلسفي مجازي[7] (Phytorical question) يتضمن الإجابة، فعماد لن يختصر الزمان والشقاء، ولن يجمع الثروة التي تحقق المستحيل، ولا أدل على خوائية هذا الهدف من تجربة منصور، الذي اتخذته نادية مثالاً في رسالتها. فلقد سافر قبله بعام دون أن يكون هناك دافع مادي لذلك، إذ إن أوضاع أسرته المادية جيدة، ولكنه «مازال يختصر الزمن مثلك» (ص 65) ولكن بعدم تحقيقه أي شيء حتى لضمان مستقبله الشخصي كشاب في مقتبل العمر.

إن غربة عماد جعلت نادية تكره كل ما يذكرها به حتى الكتب التي كان يطلب منها قراءتها، وهي في الأساس ما جذبها إليه كونه قارئاً جيداً وذا ثقافة واسعة يحسده عليها أقرانه، لكنها بدأت تشعر بأن «شيئاً غير صحيح يهتز في كيان علاقتنا، وفي فهمنا لتلك الكتب التي قرأناها». (ص 65) خاصة بعد علمها بتردده في أخبار منصور بعلاقتهما وسؤالها عن سبب ذلك خاصة وأن منصوراً «لن يهتم فهو دائم الانشغال واللامبالاة» (ص 66).

وتختم الرسالة بكلمات تفيض شوقاً وحنيناً، وتثير تعاطف وشفقة القارئ، لكنها لا تثير شيئاً في عماد نفسه، الذي يقرر مباشرة في الفصل التالي من الرواية استنكاره وتعجبه من موقف نادية من سفره، على الرغم من أن «نادية هي التي دفعتني إلى هذه الغربة من حيث لا تدري، كيف أشعر بالحزن، أسهر الليالي طويلة جامدة، أفكر فيها فأحس بنقص في دائرة علاقاتي بها، شيء لم أستطع الوصول إلى ماهيته إلى الآن، أريد أن أصنع لنادية مستقبلاً مستقراً غير أنها ترفض هذه الغربة» (ص 77-78).

عبرت رواية (الطريق إلى بلحارث) عن الصعوبات والمتاعب التي واجهها الوافدون لدى وصولهم إلى المملكة العربية السعودية في الربع الأخير من القرن الميلادي المنصرم، مما أضفى صورة سلبية قد نكره قراءتها. فطبيعة قرية بلحارث وبدائيتها عمقت مفهومها كمنفى لهؤلاء الغرباء، وظهر ذلك جلياً في حرارتها الشديدة وشمسها المحرقة، وغبارها المزعج، وسمائها المصفرة، وحشراتها وزواحفها السامة التي جعلت عماد يخاف من النوم تحت أي سقف حتى سقف مسكنه حرصاً منها، عكس منصور الذي اشترى ناموسية ينام تحتها لا لحمايته من العقارب وغيرها من الزواحف، فهو يثق بأخلاقياتها التي لا تؤذي النائم، ولكن لحمايته من البعوض المسبب للحمى. لكن تشاء الأقدار أن يكون هذا البعوض الناشر لجرثومة الحمى في هذه البيئة سبباً في موته. حتى عندما تجود الطبيعة بخيرها، فإن مطرها في بلحارث «شرس يغير من جغرافية القرية» (ص 56) فتتهدم البيوت، وتضيع الطرق، فتتوقف الدراسة وتتعطل المرافق الحكومية وكل شيء.

ومما زاد في تعقيد الأمور وسوئها في بلحارث النقص في الماء والكهرباء وضعف الخدمات والمرافق العامة، فلا مستشفيات ولا أطباء، بل ممرض باكستاني وحيد ذي حقيبة بالية يحمل فيها الحقن التي تحارب الحمى المتفشية بين السكان نتيجة

عدم مكافحة البعوض. ولقد تم اللجوء إليه عند إصابة عماد بالحمى، ونجحت حقنة في القضاء عليها، ولكن ليس كل مرة تسلم الجرة، إذ إن عند إصابة منصور بالحمى لم يفلح هذا المرض المسكين في إنقاذه منها، فكان الموت مصيره. عندها فقط يثور على صديق منصور رغم طبعه الهادئ ويصرخ عالياً: «هذا الباكستاني طبيب من القلة، ...» (ص 105) ثم يبصق.

أما المعاناة مع البريد فلقد بدت واضحة في وصوله مرة فقط من كل أسبوع، مما زاد في تلهفهم في انتظاره حيناً ورغبة في سماع كلمة عن الوطن والأحبة، «فالرسالة واحة الغريب في هذه الصحراء، مفتاح ذاكرته» (ص 51)، ولكن «ساعي البريد يغيب عنا كالقمر.. أتمنى لو تتقلص الأيام السبعة التي يغيبها لتصبح يوماً واحداً، ساعة.. أسمر يحمل الفرح، طويل كالأيام السبعة التي يغيبها» (ص 49).

ولكي تكتمل الصورة ويحكم ضبطها، فإن الجشع والطمع والكذب والخيانة للمال والنفوذ والسلطة قد هيمن على الشخصيات التي رسمها الروائي جمال ناجي لأهل قرية بلحارث، وظهر ذلك في جميع تعاملاتهم مع بعضهم البعض ومع الغرباء، علاوة على التعصب والتفرقة العنصرية التي وضحت في موقفهم من العبيد ذوي البشرة السوداء كبوعايظ، وظفرة، وبعرة ودخنة وغيرهم. وظهر الرجل السعودي في نظر بطل الرواية عماد على أنه صاحب شخصية مزدوجة، ظاهرها خلاف باطنها، يتمسك بالدين والعرف والتقاليد في العلن، بينما يمارس مختلف المحرمات في الخفاء، لذا نجده يعزف عن إقامة أي علاقة وثيقة مع أهل القرية، فكل علاقاته معهم هي علاقات عملية بحتة تقتضيها وتستلزمها ظروف الحياة والمصالح الشخصية. فعماد ودود مع الفظ صاحب الفندق المتواضع في جدة لحد عدم مساومته في سعر المبيت بالغرفة فقط لأنه غريب. ولاحقاً يذعن لجشع صاحب البيت في قرية بلحارث، الذي ضاعف الإيجار مرتين لنفس البيت الذي كان يقطنه منصور العام الماضي، فقط لأن عماد سيقاسمه إياه، كما أنه حريص في تعامله مع معيظ مدير المدرسة، لدرجة المداومة على عدم معارضته حتى في الرأي، فهو صاحب السلطة والنفوذ، الذي يستغل منصبه وماله في قضاء مآربه المشينة. وعند إصابة عماد بالحمى ورغبته في الاستئذان من المدرسة كان يهذي بينه وبين نفسه قائلاً: «أشعر بأن علاقتي بمعيظ هي تلخيص ثري لبقائي في الصحراء، ولأنني أتمسك بضرورة البقاء حتى الطرد، فقد هرعت إليه» (ص 87).

ورغم كل هذه السلبيات، تظهر بعض إيجابيات رجال هذا المحيط الجديد، التي لم يركز عليها عماد إطلاقاً بل ذكرها على أنها تحصيل حاصل، كشخصية بوعايظ فراش المدرسة الفقير، الذي أصر على استضافة عماد ومنصور عند وصولهما إلى بلحارث في منزله إلى حد إخلائه من زوجته وأولاده لحين عثورهما على بيت يسكنانه، مقدماً بذلك نموذجاً حياً للكرم العربي الأصيل. وهناك أيضاً نخوة وشهامة رفقاء الرحلة من جدة إلى القنفذة، حين تركوا موقعهم في صندوق سيارة الجيب، وانتحوا بعيداً، ليمنحوا عزيزة زرجة علي الخصوصية وبعض الراحة التي تحتاجها أي امرأة في حالة الوضع.

كل هذا التجاهل من قبل بطل الرواية لمثل هذه الإيجابيات في شخصيات رجال مجتمعه الجديد يعزز مبدأ الرفض الكامن في ذاته تجاههم، وتقوقعه على ذاته فارضاً على نفسه غربة أكبر وأعمق من الغربة التي فرضتها عليها ظروفه في الأردن وظروفه في بلحارث، فلا غناء «القحم» الذي شعر به كنواح صادر «من خلال السماعة، مذبوحاً، رفيعاً، ثاقباً، كمواء قط فاته قطار شباط» (ص 23)، ولا قهوة بعرة، ولا سوق الثلاثاء، ولا أيام الفوخ، ولا عرس حربان ابن شيخ القبيلة أفلحت في هدم جدار الغربة بينه وبينهم.

ولا أدل على سلطة المكان بتقاليده وعاداته المحافظة على البطل عماد من قوله: «لأول مرة أسمع صوتاً نسائياً يتفاعل معي منذ غادرت عمان» (ص 48) وحتى عند سماعه لهذا الصوت، فهو لم يكن لامرأة من أهل القنفذة أو بلحارث، وإنما لعزيزة زوجة علي مدرس الرياضيات، والتي لم يرها عماد سوى مرة واحدة طوال مكوثه في بلحارث.

ولقد ظهرت المرأة في رواية (الطريق إلى بلحارث) كتابع للرجل، وكوعاء لنزواته تحت ضغط العادات والتقاليد التي لا تمت للدين بصلة، ليس فقط من قبل رجال القنفذة وبلحارث، بل حتى من قبل الوافدين.

ولمزيد من التفصيل فإن كل الرجال في قرية بلحارث بمختلف درجة ثقافتهم ومستواهم المادي يتاجرون في الزواج بالنساء. فمعيظ مدير المدرسة قد طلق أربع نساء ويعيش مع الخامسة شريفة، التي كانت زوجة لبوعايظ فراش المدرسة، ولكنه خطط لاختطافها منه بمساعدة بوحربان شيخ القبيلة عندما رأى من جمالها ما يسره، ولكن هذا لم يكفه، فخطط لاحقاً للزواج من دخنة ابنة بعرة صاحبة المقهى، والتي أصبحت من أغنياء بلحارث من وراء ذلك. وعلى الرغم من كونه حرّ يكره السود من سلالة العبيد، إلا

أنه يريدها ليس حباً فيها وإنما طمعاً في إرثها بعد وفاة والدتها. ولقد زادت كراهية وبغض معيظ لبوعايظ، لاعتقاده بأن الأخير هو السبب في فشل تخطيطه للزواج من دخنة. وفي الواقع أن والدتها السيدة السوداء الخمسينية ذات الشعر الأبيض والظهر المحدودب هي المرأة الوحيدة التي قالت لا، بل سخرت من طلبه ورفضته قائلة: «يا مرجوج، ما شبعت من النساء، أربعة طلقتهن والخامسة عندك، وتريد بنتي؟ تبغى تكملها نص الدرزن، فشرت عينك وعين المدرسة التي أنت مديرها» (ص 52).

وبوعايظ أيضاً تزوج بأربع نساء، واحدة ماتت بالحمى، والثانية التي خطفها معيظ منه بعد فترة من زواجها، والثالثة آثرت العيش مع أخيها عند زواج بو عايظ من الرابعة. ولكن بوعايظ هو الرجل الوحيد الذي أنصف المرأة بعض الشيء في تعامله معها، إذ إن هذا الرجل القصير المتمرد يخفي وراء جهله وفقره وانسياقه وراء غرائزه كرامة ورجولة منعته من العيش مع امرأة لا تريده وترغب في غيره.

ولم يكن الوافدون من المدرسين بأحسن حالاً من أهل القرية في تعاملهم مع المرأة. فعلي المدرس زج بزوجته في هذه المتاهة وهي حامل في الشهر التاسع خوفاً من فقدان وظيفتها كمدرسة في بلحارث، فقتل فيها الإحساس بالأمومة متمتعاً بسلطته التي يقرها المجتمع كزوج لها. وولع منصور بظفرة، المرأة السوداء اليمنية الأصل ذات الثلاثين عاماً هو ولع حيواني، وكونها راعية أغنام ومغنية وراقصة في أعراس المنطقة جعلها لا تعبأ بتقاليدها وعاداتها، لذا استجابت لتخطيط منصور منذ بداية الرواية للظفر بها لإشباع غرائزه ونزواته ضارباً بجميع الفروقات والحواجز عرض الحائط. نسي بدائيتها وجهلها، نسي حضارته وتعليمه، واستسلم لهاجسها حتى الموت. وعماد نفسه كبطل للرواية هل كان منصفاً في حبه لنادية؟ ألم يخنها تكراراً ومراراً في أحلام يقظته؟ ألم يتضجر من كرهها لغربته؟ ألم يحدث نفسه بأحقيته في البحث عن أخرى تتقبلها وتقدرها؟

منذ بداية الرواية شعر القارئ بتحيز عماد ضد محيط غربته الجديد، وذلك بالتركيز على عرض سلبياته قبل إيجابياته إن كانت هناك إيجابيات. ففي مقهى الجوزين بجدة رأى الناس تختلط مع الحيوانات في نفس المكان، «ورجال يأكلون اللحم والأرز باليد اليمنى» (ص 14) ويبصقون خاصة لدى سماعهم ما لا يعجبهم. أما عن رحلته من جدة إلى القنفذة برفقة صديقه منصور

فحدث ولا حرج، فلقد وصفها بالتفصيل الممل. الرحلة شاقة استغرقت خمس عشرة ساعة بسيارة الجيب وسط رمال الصحراء الحارقة، ومن خلال هذه الرحلة تجسدت نظرته للأهالي، وهي نظرة مستعلية لما يمثلون من جهد وبداوة. لذا فقد حذا حذو صديقه منصور في عدم فتح أي حوار معهم: «إنني لن أجازف بالتحدث إلى أي منهم، لأنني بعد لا أفهم الكثيرمن الكلمات التي يستخدمونها» (ص 17) حتى ضحكاتهم لم تنج من نقده اللاذع فهم يضحكون «بطريقة بدائية» (ص 23) أليس في ذلك تجنياً واضحاً، فالضحك ضحك يتميز به الإنسان عن الحيوان استناداً إلى ما يقوله علم النفس بأن الإنسان «حيوان ضاحك».

وباختصار فإن الرحلة إلى القنفذة كانت بالنسبة لعماد رحلته إلى المجهول، فلا يوجد طرق معبدة، ولا لوحات إرشادية، إنما يستدل السائق على الاتجاهات بالبحر في النهار، وبالنجم في الليل. ومما فاقم من صعوبة الرحلة والخوف من ضياع الطريق بداية آلام المخاض لدى عزيزة زوجة علي مدرس الرياضيات، والذي دفعه الجري وراء الكسب والمادة إلى المخاطرة بها في هذه الرحلة. إن ولادة عزيزة في صندوق سيارة الجيب على مشارف القنفذة في تلك الظروف البيئية السيئة جعلها تفقد وليدها فجراً يوم ولادته. وفي هذا إشارة من الروائي إلى أن فجر هؤلاء الغرباء وحلمهم سيموت وسيسحق قبل أن يشرق فجراً في أرض الواقع.

وفي مقهى القنفذة، اتضح لعماد وهو جالس بين زملائه من المدرسين الوافدين بأن الكذب والحقيقة سواء هنا في هذه القرية، مادامت تؤدي إلى إمتاع الحاضرين، وإضاعة الوقت الذي لا يمر، وإذا مر مر ببطء شديد. إلى هذا الحد وصل الاستهتار والاستخفاف بالمحيط الجديد، إلى حد خلط المفاهيم الأخلاقية والتي يضيع معها التمييز بين الخطأ والصواب. ولقد دعم علي ذلك بقوله لعماد: «سترى ما لا تتوقع في هذه الصحراء» (ص 46). وينعكس هذا الاستخفاف بالمحيط الجديد على اهتمام المدرسين بمظهرهم وملبسهم، فقد يقضون العام بأكمله ببنطال أو بنطالين، متعللين ببساطة الحياة هنا وانعدام تعقيدات المدنية، ولكن الواقع هو استهتارهم بالناس كبدو لا يفهمون شيئاً عن النظافة والأناقة. ولا يقتصر إهمال الوافدين على المظهر فقط بل يمتد إلى الثقافة، فنجد علياً لا يرى ضرورة لها في هذه الصحراء، وهو لا يكلف نفسه حتى قراءة الصحف التي تصلهم متأخرة.

إن استعلاء منصور على الأهالي وعدم رغبته في مخالطتهم كما اتضح في موقفه من رفقاء الرحلة من جدة إلى القنفذة، لم يستمر طويلاً، إذ نجده يتنازل سريعاً ليصحب بوعايظ، فراش المدرسة، الذي يستطيع أن يوفر له الشراب عند حاجته. فهل صاحب منصور بوعايظ من منطلق الصداقة الإنسانية أم لأنه الوحيد القادر على توفير المتعة الزائفة الرخيصة له في هذا المحيط الكئيب. وبعد أن عرف عماد بسر العلاقة بين منصور وبوعايظ، نصحه بالإقلاع عن ذلك. ولكن هذا وكما هي العادة دائماً تظهر ازدواجية عماد، فنراه قرب نهاية الرواية، وبالتحديد في الفصل التاسع منها يقر بتناول الشراب مع منصور، ويضع لذلك الكثير من المبررات: «أرفض هذه الفكرة من أساسها قبل أسبوع تسلحت بكل ما حفظت من قيم ونصائح عن الصحة والمستقبل وحاولت إقناع منصور بضرورة ترك هذه العادة السيئة، ورغم أنني أشاركه الشرب، إلا أنني كنت مستعداً للإقلاع عن هذه العادة المستجدة علي، لا أدري إن كانت طريقتي في الإقناع غير موفقة، أم أن منصوراً لا يريد الاقتناع فقد قال لي يومها إنه يشرب لأسباب لا يعرفها» (ص 71-71).

إن هذه الازدواجية يعممها عماد على جميع الرجال عند تردده وخوفه من إخبار منصور بقصة حبه لأخته نادية، فعلى الرغم من أخلاقيات منصور المتحررة «قد يتغير حينما تصل الأمور إلى أخته، وقد يصحو من سكرته هذه، كل الرجال يتغيرون عند هذا المنعطف، يتحولون إلى ثيران هائجة، أنا كذلك» (ص 74).

أفلا يتساوى هنا الرجال الوافدون مع رجال بلحارث في هذه الازدواجية؟ أم غاب ذلك عن ذهن عماد المنحاز والبعيد كل البعد عن الموضوعية؟

ويستمر خداع عماد لنفسه خاصة بعد سماعه بنبأ رغبة علي في الاستقالة والعودة إلى بلده في نهاية العام، فيحدثها بقوله: «الاستقالة تعني الانثناء، التراجع، الحياة هنا كفاح من نوع ما، يجب ألا نهرب من هذا الكفاح»، ولكن بعد بضع صفحات تعود خلجات نفسه لتذكره بفراغية هدفه «ما الهدف؟ أعيش هنا كالكلب، منسي، وفي غمرة الفضول والذكريات، يسأل عني صديق في الوطن، أو امرأة ابيض شعرها، ونحل جسمها، أو ربما فتاة بيضاء وردية، لم يعد لي في ذاكرتها سوى لحظة الوداع. ما الهدف؟» (ص 82).. أين الكفاح والصمود؟ أين الرسالة الحضارية التي يجاهر بها ويدعيها؟ بعد هذا البوح الصادر من صميم القلب.

لم يستطع عماد أن يفهم أن استقالة علي ليس معناها عزوف عن جمع المال وتحسين الأحوال، ولكن إدراكه بأن الحياة ليست مالاً فقط، وأن رحيله هو إعلان عن عدم رغبته في فقد فجر آخر ينير حياته وحياة زوجته، ولقد لخص ذلك كله في قوله: «موت فجر بعثني من القبر» (ص 85).. علي ولد من جديد باتخاذ هذا القرار الحاسم. منذ خمس سنوات قضاها غريباً لم يحس علي بأنه صادق مع ذاته مثل هذا اليوم. «لقد مللت الغربة، وزوجتي أيضاً قرفتها، صرنا نتخيل الوطن على أنه حلم، فردوس يهرب منا، باختصار نريد أن نعيش» (ص 84). وبمعنى آخر فإن المكوث في بلحارث هو الموت في نظر علي.

خلال المواجهة بين الرفقاء الثلاثة، تردد ذكر الموت على لسان علي لأنه «حقيقة والحياة حقيقة» (ص 83). وهنا تداعت الأفكار في ذهن عماد معلنة سيطرة المكان والمحيط الغريب على كل شيء لدى سماعه علياً يقول: «هنا أنكر كل شيء إلا الموت، لأنه الشيء الوحيد الذي ألمسه» (ص 83). لقد ساوى الحياة في هذا المحيط بالموت، فهل يجدي كفاح وصمود عماد الذي يدعيهما مع الموت. هنا فقط ولأول مرة يحس عماد «باتساع الهوة بين النقيضين في داخلي» (ص 83) لدى مواجهة فلسفة علي ومنصور المتعلقة بالموت والحياة.

إن هذا النقاش بين الرفقاء الثلاثة عرّى الحقيقة، وكشف الكثير من الأمور، وساعد كل منهم على مصارحة وربما مصالحة ذاته. لقد أدركوا أنهم يجرون وراء سراب ولا يحققون شيئاً فيهذون: «الفقر»، «هل تتوقع أن تصبح هنا غنياً؟» (ص 84). «ألا يوجد للحياة أهداف غير المادة» (ص 58) والصبر جميل إذا «كان هو الحل أو إذا كان لابد منه، لكن ما الذي يجبرك على الصبر» (ص 84).

حينها مزق عماد دفتره الذي يحتفظ به منذ أيام الدراسة، الذي يضم بين صفحاته قصائده عن الحب والوطن والأرض، لأنه ذكره ببلوغه سن الرابعة والعشرين دون أن يحقق شيئاً مما كتبه وخططه من أجل الوطن، ولأنه ذكره بواقعه المرير، هنا «أحسست بارتطامي بجسم صلب، ما الذي فعلته من أجل ذلك الوطن على امتداد السنين الطويلة» (ص 89) ثم يعود ليبرر سلبيته بتوهم أن «القصيدة ليست أكثر من هاجس تفرزه حالات الغرق النفسي» (ص 89).

حتى وهو يهذي بالحمى، يفكر مجدداً في غربته ويخدع نفسه بتبرير الهدف من ورائها وحقيقتها: «كنت أعرف بأن الصحراء

هي نهاية العالم، لكنها أصبحت قدري بعد أن قررت الموافقة، لم يكن الرفض وارداً لدي عندما قرروا تعييني في عمق الصحراء» (ص 90). «كنت بحاجة إلى السفر، فالحياة دغل أفريقي يغلق كل المنافذ حولي» (ص 91).

بموت منصور الفجائي تحقق الكابوس الذي حلم به عماد، حيث رأى في منامه عقرباً ضخماً بسقف بيتهما بقرية بلحارث «عيناه كعيني بوم، وناباه كأنياب ذئب جائع» (ص 68) وعند هروب عماد من البيت رأى ضبعاً يقترب منه، فعاد ثانية إلى البيت ليجد العقرب غارزاً أنيابه في رقبة منصور، فأفاق مذعوراً من نومه، ليرى حقيقة حينها عقرباً أصغر حجماً في السقف، فتساءل: هل تحقق الحلم؟ ثم قتل العقرب. إن الإشارات والتلميحات في هذا الحلم تدل على الخوف الذي يتملك عماد في هذه الغربة الموحشة، وتنبئ بخاتمة الرواية التي تتضمن موت منصور.

بعد موت منصور، ولسخرية الأقدار تصل ظفرة برفقة بوعايظ بناء على الوعد المبرم بينه وبين منصور، فيحدث عماد نفسه قائلاً: لو تعلمي يا ظفرة ماذا يخبئ السكون في جثة هذا الغريب». (ص 107) وتستمر سخرية الأقدار في وصول معيظ برفقة خمسة رجال للإيقاع ببوعايظ لتورطه هو ومنصور في علاقة آثمة مع ظفرة. معيظ يريد الانتقام من بوعايظ، «وأنت الجسر يا منصور». (ص 108)، يقول عماد هذا محدثاً نفسه، وكأن منصوراً حمل وديع لم يخطط للظفر بظفرة لإشباع رغباته الغريزية منذ وصوله إلى المنطقة.. حتى عندما يطلب منه مديره معيظ أن يبتعد، نجد عماد لأول مرة يخالفه وهو يسأل نفسه، موجهاً الخطاب لجثة صديقه: «كيف أبتعد يا منصور؟ أبعد هذه الغربة، هذا البعد، أبتعد؟» (ص 107) وعند معرفة معيظ ورجاله بموت منصور وخروجهم من البيت يعود عماد لنفس المساءلة: «هل كان في موتك الخلاص؟» (ص 108) إن انطباعات عماد بعد موت منصور حولت هذا الصديق إلى رمز وبطولة، هو بعيد عنها كل البعد، ومن ذلك قوله: «البيت قفر إلا من نواح بوعايظ، وشهقاتك يا ظفرة، لتذهبي إلى الخلود، لأن منصوراً هو الذي أحبك» (ص 108) كما شبهت إصابته بالحمى ثم موته بمعركة خرج منها بطلاً: «اخترقتك الحمى كرمح يخترق جسد المحارب» (ص 110).

هنا فقط وبعد هذه الفاجعة، اتخذ عماد قرار اللاعودة، بعد أن سمع كلمة الاستقالة تتردد في هذيان منصور قبل موته

بالحمى: «سأرافقه ولن أعود، آه يا منصور، لقد خلقت في القدرة على اتخاذ القرار، الليلة فقط سمعت كلمة الاستقالة وهي تنطلق من فمك على شكل صرخة كتلك الصرخة التي خرجت من فم علي عندما أخبرنا بميلاد فجر» (ص 109).

إن خوائية الغربة وضياع الحلم تجلت في مصاحبته عماد لجثة منصور بدون أي شيء، بدون أي مكاسب، بدون أي ماديات، «أنا وأنت بدون أمتعة، وسنبقي كل شيء هنا حقائبنا، ملابسنا، حتى دفاتر المذكرات» (ص 111) وعندما حلقت الطائرة بدا له كل شيء يصغر ويصغر حتى يتلاشى، والجميع «يتحولون إلى نقاط باهتة وسط بحر الرمال». (ص 111) تفرق الجميع بصورة أو بأخرى، بحياة أو موت، وبقيت الصحراء صامدة تضم أسراراً لا تنتهي.

في نهاية الرواية صار منصور مهزوماً مدحوراً، وعماد لا يعتمد عليه، وعلي «راح وطي»، وأصبحت ظفرة قهرة، قهرت بأنوثتها غرائز منصور الحيوانية حتى قبل أن ينالها، وأمسى فجر نذير موت وفجعية، لا نبوءة أمل وميلاد. هذه الدلالات لبعض أسماء شخوص الرواية سواء كانت مقصودة أم أتت مصادفة، تضمنت سخرية الروائي من خوائية الهدف وعبثية الوجود.

واستناداً إلى قولة ميخائيل باختين الشهيرة بأنه «لا يوجد فهم للنفس دون فهم للآخرين»[8]، فلقد عاد عماد إلى بلاده كما أتى إلى هذه الصحراء، لأنه لم يفهمها، لم يستوعب الحضارة التي تمثلها رغم بدائيتها، بل ركز على السلبيات، وترك الإيجابيات. إن نظرته الدونية للسكان سواء في قرية بلحارث أو حتى المدن التي زارها كان أساسها أحكاماً مسبقة جائرة، بنيت على موروثات تقليدية، نقلت وتقبلت دون فحص أو تمحيص. كما أن شخصية عماد لا تتمتع بسعة الأفق الموضوعية التي تمكنها من النظر إلى الاختلاف مع الآخر على أنه تكامل وليس تناقض، وأن تقبل هذا الآخر لا يكون بنبذه والاستعلاء عليه في محاولة للانغلاق على الذات تصادر أي مبادرة للحوار وإنشاء علاقات ندية سليمة أساسها المساواة والإخاء الإنساني.

الهوامش

1) علي الرباعي «حوار مع جمال ناجي» جريدة الحياة، 2006/2/6م، ص 1 wwwQumant,net.

2) نفس المرجع، ص 2.

3) عبدالرحمن المنيف، Al-akhdoodnet ص 1.

4) علي الرباعي، «حوار مع جمال ناجي»، ص 2.

5) الآخر يتضمن «الاختلاف الذي نضعه بين أنفسنا وبين الآخرين، وذلك بفرض اعتبارات الجنس والعرق، وغيرها من الفوارق». جوليان ولفرير، المصطلحات النقدية في النظرية الأدبية والثقافية (هامبشاير: ماكملان، 2004)، ص 169.

6) Anti Hero أو اللابطل هو: «الشخصية الرئيسية لقصة، تمثل فيها بطلاً مجرداً من صفات البطولة، ويتميز عادة بدناءة النفس والجبن، وعدم تقيده بالمثل العليا عن وعي أو غير وعي. هذه الشخصية أصبحت شائعة في الأدب القصصي بفرنسا وإنجلترا بعد الحرب العالمية الثانية». مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، (بيروت: مكتب لبنان، 1974هـ)، ص 21.

7) Ryhtorical Question أو السؤال المجازي وهو «سؤال وضع ليس للحصول على إجابة، ولكن كمؤثر في السياق لإجابة جازمة ومتعارف عليها». أ. ف سكوت، المصطلحات الأدبية الدارجة، (لندن: دار نشر ماكملان، 1981م)، ص 26.

8) جريج براندست، دائرة باختين، (لندن: مطبعة بلنتو 2002)، ص 45.

* * *

«الطريق إلى بلحارث» ومعاناة الإنسان

طاهر الزهراني

- **الطريق إلى بلحارث والحواس الخمس:**

هــذه الـروايـة الـصـغـيـرة والـعـمـيـقـة تـجـرك بـتـلابـيـبـك إلـى عـمـقـهـا الـسـحـيـق... فـقـد تعاقدت تعاقداً منسجماً مع الحواس الخمس.

فترى جدة قبل عقود الشوارع، السيارات والأنوار والمقاهي، ترى طريق الجنوب الصباخ الرمال الجبال، ترى بعرة السمينة وظفرة المثيرة.

تسمع أصوات الضوضاء وعجلات السيارات وأصوات الفناجين في المقاهي وصياح القهوجي وصوت الفحم وأصوات الباعة في سوق (الثلوث) وصوت الزير يدوي في الأرجاء تسمع صوت الرعد والريح وهذيان الحمى القاتلة....

في هذه الرواية يلسعك مذاق العرق المحلي ويؤذي أسنانك برودة الكولا المثلجة ويلذع خملات لسانك طعم القات والشاي المحروق!!

تشم في الطريق إلى بلحارث رائحة الحطب والنرجيلة ورائحة الجسد الذي بدأ يتعفن... ورائحة الأرض المبلولة التي تشد وتجلد بسوطٍ من الذكريات القديمة.

وفيها تحس بحنان نادية وحرارة ظفرة وبرود المكان وأيام الفرح والرطوبة القاتلة ويميت كتفك ألواح الثلج المحمولة.

قصة الورقة:

عندما انتهيت من قراءة هذه الرواية، كان هناك شيء يناديني ويقول: لماذا لا تبحث عن مقهى القوزين؟ قم ابحث عن حقبة من التاريخ؟ كنت متردداً في الذهاب، مقهى الفوزين ربما أصبح الآن مجتمع سكني أو محلات تجارية وإذا كنت متفائلاً سوف تكون أثراً بعد عين على أقل تقدير!!

في أحد الأيام ركبت سيارتي الشوارع مزدحمة ومدينتي «دائمة الظمأ للحظة استرخاء وسكون» توجهت إلى حي السبيل وإلى الفوزين بالخصوص سلكت شارع المخزومي المسمى سابقاً بشاع القنفذة، أوقفت سيارتي على جانب الطريق وأخذت جريدتي وأوراقي، دخلت الشوارع ومررت بالأزقة سألت الوافدين هناك لم يسعفني أحدهم بإجابة تذكرت عماد الساقي عندما قال: «مقهى القوزين كالسمكة كلما حانت لحظة اصطيادها ضاعت من جديد» وفجأة مر بي شاب قد لفحته شمس السبيل جيداً فقلت في نفسي وجدت ضالتي وفعلاً تقدمت وسألته فدلني على المكان.

ذهبت إلى نفس المكان وجدت بوابة قديمة صدئة ويعلوها لوحة كتب عليها (قهوة الجنوب).

دخلت المقهى تفاجأت لقد دخلت بوابة الماضي فعلاً الكراسي مجدولة بالحبال والسعف بعضها متهالك وبعضها معتمد على الآخر، وجدت عم جابر ووجدت البقر والغنم في الزاوية لازالت الأوساخ والروث الحيواني كما هو من أيام جمال ناجي، لا يوجد شيش لا يوجد رواد روادها هم هم من قبل أربعين خمسين سنة ولم يبق إلا قليل منهم فقد انتزعهم الموت واحداً تلو آخر قهوة القوزين أصبحت وقف لعابري السبيل والمقطوعين من الشجر.

قال لي عم جابر:

- لقد مات صاحب القهوة قبل ثلاثة أيام، وليس فيها إلا أنا وهذا الرجل.

وأشار إلى كومة من العظام رجل مستلقي تحت ناموسية.

- إنه رجل من أهل الجنوب إنه من جماعتك له ثلاثة عقود في هذا المكان!!

معقول هذا هو المقهى الذي قال عنه جمال ناجي: «هي مقر سماسرة الطرق وسائقي الرمال المقهى يغص بالرواد، رجال يأكلون اللحم والأرز وآخرون يتباحثون وقد بدت على وجههم ملامح الجد».

المفاجأة عقدت لساني وهزت كياني ارتقيت على أحد تلك الكراسي بدأ الكرسي تمايل ذات اليمين وذات الشمال حتى استقر.

«أشعر بأن المقاهي القديمة أكثر من مجرد مقامٍ أحياناً إنها دفاتر تاريخ إنها أيضاً مناهج اجتماع ومراجع سياسية وكتب آداب ومؤشرات اقتصاد أحياناً، المقهى العريق يشبه جامعة شعبية غير مستغلة جامعة شعبية بدون قبول وشهادات تؤهل للاندماج في تراب المكان»(*).

أحضر لي القهوجي شاي تلقيمة، سكنت، ارتشفت الشاي، الشاي المعتق إن صح التعبير، أخذت أقلب رواية إبراهيم ناجي، تأملتها مرة أخرى بدأت أستحضر أحداثها، بعد رشفات ساخنة من الشاي، عرفت ما الذي يقصده جمال ناجي!!

الطريق إلى بلحارث ومعاناة الإنسان:

إن المعاناة التي أوردها جمال ناجي في الطريق إلى بلحارث ليست هي معاناة بلحارث بل هي معاناة الإنسان نفسه.. مهما كان جنسه ولونه وفكره.. في هذه الرواية يسرد لنا المؤلف هموم الإنسان العادي والهامشي والمثقف لا يهم التصنيف المهم أن هناك هاجساً ومعاناة وهي تطغى على الكل وبعد ذلك يلجأ الكثير من البشر إلى الهروب من الواقع وطرق كل باب أو سرادق للهروب وإما أن يستسلم الإنسان ويرضى بواقعه والرتابة القاتلة جراء ذلك.

إن الرزق وطلب المعيشة يشكل هماً للإنسان فها هو عماد يهذي فيقول:

«خمسة الآلاف ريال لعلني أهذي وكدمات تلك الأيام القاسية الشظفة أهكذا يكون الانتقال من الفقر إلى الغنى؟ من الانسحاق إلى البذخ» ثم يقول: «لأول مرة يجتاز حياتي حدث مهم كهذا سأرسل لوالدتي مبلغاً، تسدد به دينها وسأشتري سريراً وبطانية جديدة تختلف عن هذه التي تغطيت بها في المقهى».

....

في موطن آخر يسأل منصور علي فيقول: «لماذا جئت إلى هنا؟

يرد علي: «لأنني كنت أريد أن أجمع أكبر قدر من المال».

(*) محمد حسن علوان: صوفيا، 94.

في الطريق إلى بلحارث الكل يحمل هم الأرض والوطن:

حتى الناس البائسين حيث «يقرب الشيخ رأسه من المذياع بدأ المذيع بصوت رتيب – أعلن مصدر مطلع في القاهرة صباح اليوم بأنه تقرر توقيع اتفاقية سيناء،.... بصق الشيخ على الأرض ثم هز رأسه».

يتابع المذياع «من الجدير بالذكر أن الأزمة اللبنانية قد اتخذت أبعاد جديدة بعد ذلك الانفجار الذي هز أنحاء بيروت».

ولا ينسى الإنسان هم وطنه والأعداء وإن كان يخنقه وعثاء السفر.

قال الرجل الملتحي:

– أشوف عينك ما تفارق البحر يا أستاذ ما في بلادكم بحر؟

– فيه بحر لكن اليهود احتلوه.

– آه يلعن أبو اليهود لك الله يا أستاذ ما لهم دين.

وحتى منصور الذي يعيش خارج الزمان والمكان «يرسم على ناموسيته خارطة فلسطين لكنها لم تكن متقنة تماماً».

الغربة أيضاً لها شأن آخر:

يقول علي: «ما الهدف يا عماد؟ ما الهدف؟

أعيش هنا كالكلب منسي وفي غمرة الفصول والذكريات، يسأل عني صديق في الوطن، أو امرأة ابيض شعرها ونحل جسدها أو ربما فتاة بيضاء وردية لم يعد لي في ذاكرتها سوى لحظة الوداع ما الهدف؟ ما الهدف».

رغم هذا السواد فهاجس الموت يحوم فوق الرؤوس:

يقول علي: «غريبة هذه الدنيا، الموت فيها أسرع من الحياة، كنت سأحتفظ – لولدي – فجر بذكريات فريدة، عن لحظات ولادته أين ولد متى كيف كان هذا حسبته سبقاً إنسانياً، أذكّر به فجر، الذي أصر على الموت قبل معرفة هذه الذكريات».

يقول منصور لعلي:

– لماذا تضع الموت دائماً نصب عينيك؟

– لأنه حقيقة.

وهاهو الموت أيضاً يظفر بمنصور قبل أن يظفر بظفرة.

إذا تقرر ما سبق..

فإن الإنسان أمام هذا السيل الجارف من هموم الحياة على مفترق طريقين:

– إما الهروب من الواقع كـ (منصور).

– وإما الاستسلام كـ (عماد).

– والإنسان الصامد هو الذي لا يهرب ولا يستسلم.

فالهروب هنا له عدة طرق وأبواب:

أولاً: المقاهي:

«فالمقاهي هي المقر الوحيد لكل الغرباء، حيث لا وجود للفنادق في القنفذة، يتآلفون بسرعة عجيبة يرفعون الكلفة بينهم يتأففون باستمرار يطيب لي الحديث عن خصوصياتهم ويفلسفون الأمور على أهوائهم».

ثانياً: بوعايض البوابة العظمى للهروب:

يقول منصور: «بوعايض علمني طريقة لصنع الشراب وبوعايض له أصدقاء يأتون بالقات من اليمن؟ هل تعرف القات؟

- سمعت به أيام الدراسة...
- إنه مركب إلى عالم آخر ينقلك إلى دهاليز غيبية وذكريات لم تحصل أبداً إنه صانع الذكريات لمن لا ذكريات له».

ثالثاً: من طرق الهروب العيش خارج الزمان والمكان:

عندما قرر عماد ألا ينام تحت السقف خوفاً من العقارب والأفاعي ذكر بأن: «منصور كان يعتقد بأن للزواحف أخلاقاً خاصة بها فهي لا تؤذي النائم وقال لي مرة:

- هل سمعت في حياتك أن أفعى أو عقرباً لدغ إنساناً نائماً؟

وكان ينام مطمئناً غير عابئ بهلوساتي!!».

ونجد هذا الهروب عند بوعايض أيضاً:

قال لي بوعايض: «كيف شفت بلحارث يا أستاذ عماد؟ هل أعجبتك؟

- طبعاً.

قال: «لك الله يا أستاذ إنها أحسن قرية في منطقة القنفذة فيها سوق الثلاثاء والغيل بيمر من وسطها والنخيل مثل التراب وبعدين فيها مدرسة، لك الله إنها أحسن من القنفذة».

رابعاً: ظفرة سرادق عميق للهروب:

قال منصور عن ظفرة:

«في القنفذة سترى يا عماد جسداً بلورياً امرأة حسناء هل سمعت بظفرة؟ هل تعلم بأني أحبها بكل ما في الكلمة من مخاوف وألغام رغم أنها سوداء فاحمة....

ظفرة تضرب عرض الحائط بكل تقاليد القنفذة ظفرة دائمة الفرح، تقاطيع وجهها تفصح عن فرح مثبت كالوشم.

اسم ظفرة مكتوب بالدهان الأحمر على ناموسية منصور.....

ما الذي يريد إثباته؟ وما الذي يدفعه إلى الحب الجنوني لتلك المرأة ظفرة هل

يحبها حقاً؟ هل يريدها؟ أم أنه يريد أن يقول أشياء كثيرة أخفق في قولها في حالات وعيه؟

منصور لا يكف عن التفكير بظفرة لعلها استحوذت على حالات صحوه أيضاً...

منصور أحس بالخوف من لحظة اللقاء بظفرة وكيف سيفك الحوقة عن وسطها؟ ترى ماذا تلبس تحت الحوقة؟

إنه يريد أن يظفر بها:

«سأمزق قطعة الشاش الأسود التي تغطي ....»..

ظفرة والتي هي ..... «مات منصور وفي جسده تلك الرغبة الجارفة الزاحفة إلى كل أعضائه وأحلامه وهواجسه منصور مات وتلك الأمنية الحارقة خبت في جسده».

عماد المستسلم داهمته الرتابة:

حيث يقول: «تساءلت مرة عن سر الكآبة التي تنتابني كل سبت فلم أجد لها تفسيراً ولكني عثرت على سبب واحد هو أن السبت أول أيام الأسبوع وأن كلمة السبت تحمل في طياتها عملاً متواصلاً لمدة ستة أيام».

التردد الداخلي لدى عماد سبب له عجز عن إخراج عواطفه ومشاعره حيث قال: «في ليلة التاسع من تشرين، ذهب منصور لزيارة أصدقائه في إحدى القرى المجاورة وبقيت في البيت حاولت كتابة قصيدة كتبت بضع مقاطع ثم تعقدت قريحتي تذكرت نادية حاولت استنماء صورتها فلم أفلح خرجت... كنت أحس بأن رأسي مليء وصدري وبطني كلي محشو بأشياء كثيرة تمنيت لو أستطيع تفريغها علي الورق لكنني فشلت أخرجت دفتراً صغيراً يحتوي كل القصائد التي كتبتها أيام الدراسة قرأتها جميعاً، صنعت فنجان قهوة خرجت مرة أخرى لمشاهدة القمر، بقي السؤال خرجت دون أن أدري لماذا أحسست باختناق أمسكت بدفتر القصائد مزقته إلى قطع صغيرة ثم أحرقتها... بعد أن وصلت إلى قناعة أن القصيدة ليست أكثر من هاجس تفرزه حالات الغرق النفسي».

من الطيب ومن الشرير:

رغم التيه الذي عشناه سابقاً إلا أن عماد يصفعنا بحقيقة مرة وسؤال عميق بعيد الهوة «أدير موسيقى «الطيب والشرير» – وهي موسيقى لـ (إينايو مور كوني) – أتخيل الفيلم شاهدناه أنا ونادية في عمان».

في هذا الفيلم حدد لنا المخرج المبدع/ سيرجيو ليون من هو الطيب ومن هو الشرير ومن هو القبيح؟

في الرواية قال عماد: «رغم كل شيء من هو الطيب؟ ومن هو الشرير؟».

ولم يقل القبيح لماذا لأن القبح من أصبح من المسلمات أصبح شيئاً ملموساً، حقيقة لا مناص منها!!

قال عماد: «رغم كل شيء من هو الطيب؟ ومن هو الشرير؟ هذه مشكلة». وأقول طبعاً هذه مشكلة متجذرة في عمق لكل إنسان، هذه المشكلة ليست مشكلة منصور أو بوعايض، عماد، هذه المشكلة مشكلتنا نحن أنا وأنت وجميع البشر ثم قال: «وهنا نبحث عن أنفسنا ربما عن البدائل الغارقة في أعماق الذات» هنا حاصرنا المؤلف وبدأ في الخنق بدأ يخنقنا نحن الذين نلبس أقنعة مختلفة!!

أخيـــــراً:

إن جمال ناجي لم ينقل لنا معاناة إنسان بلحارث فقط بل معاناة الإنسان العربي حيث قال مرة: «معاناة إنسان بلحارث هي معاناتي فهاك توحد فيما بيننا فنحن مغتربون نبحث عن رزق وإنسان بلحارث قروي يجاهد بإمكانات متواضعة لتوفير لقمة العيش كلانا في غربة وكلا الغربتين قلصت المسافات فيما بيننا».

هذا هو الجنوب يعلمنا دائماً بكل صراحة ووضوح ودون أي نفاق أو مجاملة!!!

* * *

انشطار - استلاب - الذات بين الأنا والآخر - العودة إلى بلحارث

نجلاء علي مطري

من هذا ما صرّح لي به القاص الروائي/ جمال ناجي في مكالمة هاتفية، فالعنوان الذي رأت الدكتورة أنه الأنسب هو من وجهتي لا يحمل المداليل التي يحملها عنوان: «الطريق إلى بلحارث»، ذلك أن العنوان «يمتاز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص»[1] إنه المفتاح الذي يتلقاه المتلقي منذ الوهلة الأولى لقراءة النص، والبنية الصغرى التي تؤدي إلى بنية كبرى.

والعنوان هنا دالٌ مركب من ثلاث كلمات، يحمل في طياته بعداً دلالياً يشير إلى نسق النص، وهاتان العلاقتان تشكلان بعداً تأويلياً وسؤالاً يطرحه العنوان ليقوم النص بالإجابة عليه، فيه تحل ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات

الخطاب القصصي، وإضاءة النصوص بها، و«الطريق» كونه نواة دلالية يمكن استكشافه بعد تفكيك دلالي لمفرداته التي هي وحدات معقدة تتماسك فيها معان مختلفة لكنها بسيطة[2]، يمكن لنا جمعها تحت نواة دلالية واحدة وهي: «الاتجاه» والتي تحمل مترادفات دلالية أخرى «المسك/ الممر الواسع أو الوعر/ المعبر/ السبيل/ الامتداد» إذن هو الوسيلة التي من خلالها نصل إلى بغية وغاية بعينها.

وينحو العنوان هنا منحى مكانياً ممتداً قد يقصر أو يطول، وهو يرتبط مع الزمان في كونه يمثل مسافة زمنية للوصول إلى هدف في فترة محددة.

ويجمع الطريق مجموعة من الأشخاص الوافدين والمواطنين تتعدد رغباتهم، لكن طريقهم واحد.

وشخصيات الرواية «عماد/ منصور/ علي وزوجته المعلمة، تمثل فئة الوافدين الذين أرادوا تحقيق حلم يختلف ويتنوع حسب نفسياتهم، وهذا الطريق الحلم الذي يجمعهم سراب: (الطريق بحر شاسع من الرمال، سراب يتفجر، ينتقل من مكان لآخر فوق الكثبان الرملية)[3].

والرغبة الكاملة في تحقيق هذا الحلم هو الذي نسج خيوطه بين هذه الشخوص، فالأمل المرتقب قد مات متمثلاً في فجر الذي مات وهو في مهده، وهذا يشير إشارة لا تخفى على أحد منذ القراءة الأولى للنص من عدم إمكانية تحقق الحلم الذي سعوا جاهدين إليه، وتكبَّدوا عناء الطريق لأجله.

وهذا الحلم ليس هدفاً حضارياً أو وسيلة تعليمية كما يحاول الراوي/ البطل أن يرسمها على شخصية بطله وإنما كان هدفها اختصار الزمن: (إنني أثمن يا حبيبي رسالتك الحضارية التي تؤديها في مجاهل الصحراء، لكنني لست على ثقة من أنها كانت الهدف من وراء سفرك...)[4]، وفي سياق هذا الوضع فإن الشخصيات التي مثلت منصور وعلي لا مستقبل لها، لأنهما في حقيقة الأمر لم يكن هدفهما الرسالة الحضارية التي يدعيها عماد، فالبحث عن المال وجمعه يتناقض مع الرسالة الحقيقية: (لأنني أريد أن أجمع أكبر قدر من المال)[5]، لكن العيش بسلام هدف آخر أو حلم يسعى علي لتأكيده: (باختصار نريد أن نعيش)، ففجر الغائب الماثل كان حلماً فارق الحياة بمجرد ولادته وهو نهاية صغرى إيذاناً للنهاية الكبرى، وقد ولَّد هذا لدى والده/ علي أنه لا طائل من وراء هذا الحلم: (ووجدت أنني أخيراً أركض وراء سراب لن أمسك به)[6]، لقد توصَّل علي إلى الحل باستقالته فالحلم بعيد المنال قد يولد كفجر ويموت

(الهدف.. ما الهدف؟ أعيش هنا كالكلب، منسي، وفي غمرة الفضول والذكريات، يسأل عني صديق في الوطن، أو امرأة ابيض شعرها، ونحل جسدها، أو ربما فتاة بيضاء وردية، لم يعد لي في ذاكرتها سوى لحظة وداع، ما الهدف؟ ما الهدف؟)[7]، ويدرك عماد هذه الحقيقة التي يصر علي عليها: (كأنه يكتشف نقطة ضعف رهيبة في كيان خصمه)[8]، والتي تثير التساؤلات في نفس هذا الخصم: ماذا فعل من أجل الوطن هذا ما كان ينتابه ويجعله يرتطم بالواقع، وفي المقابل منصور الشخصية العبثية التي حاول التأقلم مع أهل القرية وخصوصاً مع شخصية بوعايظ فراش المدرسة من أجل حلم يراوده «ظفرة» المرأة التي يريدها. لقد مات وهو يهذي باسمها.

جميعهم ساروا نحو اتجاه واحد ألا وهو الحلم الذي مات وليداً في نفس كل واحد منهم، وعادوا إلى أوطانهم بعد أن تركوا كل شيء، وخلّفوا وراءهم ذاكرة مهترئة تبحث عن أسئلة لتبرر لهم سر هذا الحلم الحاضر الغائب.

إن هذا الطريق المحفوف بالصعاب هو صورة حية لحلم جسَّده هذا الواقع الماثل، لحلم غائب كان الوصول إليه أصعب من الوصول إلى بلحارث تلك القرية البسيطة التي تفتقد لكل تقنيات وسائل الحلم الحقيقي.

أما عن حضور ذات الراوي/ البطل، يتراءى لنا بداية من أن ذاته غير حاضرة حضوراً فعلياً مع الأحداث، ولا يعني عدم حضورها وتفاعلها مع الأحداث تفاعلاً إيجابياً سلبيتها، بل هي ذات واقعية متأملة متفكرة تنظر للأمور بواقعية عميقة تصور وترصد الواقع بكل آلياته تصف المكان المدينة/ جدة: (يلتهمني زحام جدة، سياراتها الملونة الجميلة، عماراتها الرمادية المطفأة، غبارها، والشاطئ الزنكي عند واجهتها البحرية..)[9]، تصف القنفذة: (بيوت طينية، سوق صغير، شوارع ترابية، دكاكين..)[10]، وواقع الطريق الرملي/ الممتد/ المظلم/ السراب، والقرية/ بلحارث: (تقع أسفل جبل عسير، التي قرأنا عنها في تضاريس الجزيرة العربية، حينما كنا صغاراً..)[11]، ويركز على ما يعانيه شخوصها من بؤس، وهو بالتالي لا يعني انفصامه عن الآخر وقطع تجربته عنه.

إن همّ الراوي/ البطل كان في المقام الأول إبراز المعاناة/ معاناة الغير من الوافدين، ومعاناة تلك الشرائح التي تمثل شريحة من المجتمع المحلي السعودي/ شريحة أهل القرى في فترة زمنية كانت فيه

تلك القرى تعيش حالات الجهل والتخلف والمرض.

والبطل أمام هذا الوضع يعيش بين وجوديين وجود داخلي/ ذاتي، ووجود خارجي/ غيري، يرغمه الوجود الداخلي على الانزلاق نحو لحظة القلق المسيطرة على تصرفاته وسلوكه فهو مرة يقرر الهرب، والهرب هو الوسيلة التي يتقنها: (الهرب؟! إنها حقيقة مذهلة، أن يهرب الإنسان، لو هرب والدي من الحرب، لبقي حياً إلى الآن، لو هرب..)[12]، في حين يرى أن الحياة في الصحراء كفاح لا ينبغي الهرب منه: (كل الذين يعملون في هذه الصحراء، صامدون، الاستقالة تعني الانثناء، التراجع، الحياة هنا كفاح، من نوع ما، يجب أن لا نهرب من هذا الكفاح)[13].

وكلما ازداد علو المرء في درجة التطور كلما كان كفيلاً بزيادة حدة الألم[14] والقلق الوجودي، ومن الواضح أن البطل كان يمر بهذه الحالة نتيجة للوضع الذي يرفضه منذ البداية، في حين أن منصور تأقلم مع تلك الحياة البسيطة فهو هادئ في مواقفه مع أهل القرية ومع وجوده فيها: (قال لي ذات مرة محاولاً فلسفة وجوده هنا بأن الحياة بسيطة وأن لا وجود لتلك التعقيدات التي يفاجأ بها المرء في المدن،..)[15]، وهذه الحياة البسيطة تعني راحة البال فلا أحداث جسيمة تهدده، ولا مدنية قد تطغى على ذاته، إنما يبلغ الشعور بالوجود أعلى درجة في حالة الفعل الباطن الذي أنشب أظفاره في الحياة المضطربة[16].

ومع هذا فإن حضور الذات هنا كان حضوراً دراميا فهي تدرك أنها لا تقف وحدها في هذه الحياة بل يشاركها آخرون فيها، بمعنى أن ذاتها لا تقف بعيداً عن بقية الذوات، فهي ذات تتفاعل مع العالم الموضوعة فيه، وفي ذات الوقت تنفصل عنه متجاوزة الوجود الزائف إلى الوجود الأصيل، مما يعني غيابها بشكل فعلي عن الواقع والحياة المعيشية، فتجربة السفر إلى المملكة في حد ذاتها معركة خاضها البطل منذ بداية حياته: (استشرست أمام قرار السفر، حسمت ترددي فرأيتني غريباً عن نفسي عندما قررت بإصرار: سأسافر، لست مقلداً لأحد، ولكنني أحياناً أحس بضرورة البحث عن حل، إنها مسألة إنسانية بحتة)[17]، ثم تجربته في نادية تلك التي يحبها ولا يحبها وتلك التي يقول عنها: (أصبحت أعاني من الغثيان كلما تذكرتها)[18]، ثم اصطدامه بالواقع الذي لم يتوقعه ومع هذا ظل يتابع الحياة مصوراً أبرز وقائعها ودورتها وسعيه الدائب لفهمها وتوسيع مداركه مع التناقض الذي يسهم في

التفاعل مع كل هذه الأحداث، ومدى تفاعله مع لهجتهم المحلية والتي استطاع أن يرسمها رسماً دقيقاً يصور معه حال الواقع المعاش، وهذا يعني أن شخصية عماد ليست شخصية عاجزة عن التواصل بل هي من أكثر الشخصيات تواصلاً مع ذاته، والآخرين في إقامة حوار بينه وبين من حوله، وقد خلَّف هذا صراعاً داخلياً مستميتاً ومقلقاً.

إن الذات الوجودية تقدس الحب لكنها في المقابل ترى أن الحب – الإيروس – لا يمكن أن تتحقق لذته وإثرائه إلا عن طريق الإحساس بالبعد: (أحب نادية، وأعلن الآن رحيلي)[19]، فكلما كان الحب صعب المنال كلما كانت حركته مستمرة متوثبة: (هي لم تغب عني كانت، كانت، لكنها تتسرب الآن، ككل تلك الأشياء التي خرجت من داخلي وذهبت بي إلى حيث لا رجعة..)[20]، حتى عندما أعلم أخاه منصور بخبر حبه لنادية خفت بريق الحب في نفسه ولم يعد ذلك العاشق الذي يتحدث عن محبوبته كما كان.

أما منصور فهو رجل، يعترف بالحب، لكن حبه لـ «ظفرة» حب من نوع آخر حب تتجسد فيه اللذة بالدرجة الأولى: (لكن حبي من نوع آخر، إنه حب»......»)[21]، والرغبة في الحصول عليها: (أحس بالخوف من لحظة اللقاء بظفرة، وكيف سأفك «الحوقة»، وعن وسطها..)[22]، إن الحياة في نظر منصور مجازفة، لكن المرأة الشامخة .... الممتلئة .... أجمل ما فيها، وهو هنا لا يفكر في هذا القلق الجسدي الذي يعتريه هو ومنصور نتيجة لتلك الرغبة العارمة: (بعد أن أخلع ملابسي كلها باستثناء تلك القطعة الصغيرة التي أستر بها مصدراً هاماً من مصادر أرقي، كأنني ومنصور في مباراة)[23]، في حين يحتل مجرد التفكير بالغريزة لدى أهالي القرية البسيطة جل تفكيرهم، فبوعايظ (يبدو للوهلة بريئاً، يتحدث كطفل، يسأل عن بدهيات، حتى إذا انتقل الحديث إلى موضوع النساء ....، تغيرت طريقته في الحديث، وارتفع حاجباه بين الحين والآخر)[24]، ومعيظ مدير المدرسة الذي لم يكتف بما لديه من نساء بل طمع في زوجة بوعايظ وطلقها منه ليحصل هو عليها.

وهذه الذات حينما ترفض الآخر لا ترفضه رغبة منها في التعالي عليه، وإنما لأن إدانتها للآخر ليست نابعة من كونه القروي المتخلف والبدائي بقدر ما هي إدانة للأسباب التي كانت وراء هذا السلوك البدائي غير المتحضر (الصحيح أن الباكستاني ليس طبيباً، بل ممرضاً، لكن أهل القرية والقرى المجاورة يعتبرونه طبيباً)[25]، والسبب أن الصدفة كانت يوماً إلى جانبه

واستطاع إنقاذ بوعايظ من سم أفعى قد أصابت رجولته، لذلك سمي طبيباً، ونتيجة أخرى لشعورها بالغربة التي جعلتها تنفي الآخر وتستقصيه: (هي الغربة يا نادية، وأنت غريبة أيضاً مسافرة حيث أنت)(26)، فهو يعيش بين غربتين غربته عن وطنه الحقيقي/ فلسطين ونادية تشاركه هذا الهم، وغربته عن وطنه الذي عاش فيه/ عمَّان، إضافة للحيرة/ والتردد الواضح على معالم شخصيته: (وحسمت ترددي)، وحالات الكآبة: (وتساءلت غير مرة عن سر الكآبة التي تنتابني كل سبت، فلم أجد لها تفسيراً، ربما كانت مجرد اصطلاح أو عادة سيئة درجنا عليها: أنا ونفسي)(27)، كلها معالم نابعة من شخصية قلقة تنكفئ على ذاتها وتبرز مكنونها الداخلي، مما يعني أن هناك حالة دمج بينها وبين المكان أو ما يسمى باحتواء الدمج وهو الذي تحتفظ فيه الذات بقدر من وعيها وانفصالها(28).

والبطل كان منفصلاً عن ذاته مع المكان، وقد خوَّل هذا تكريسه للملاحظة الموضوعية التي أتاحت له التأمل واحتواء المكان وتصويره بحرفنة وواقعية متأملة: القرية، المدرسة، البئر، سوق الثلاثاء.

إن حالة الوعي والاستلاب «الذهول» هذه كفيلة بالتأمل وإبراز الحقائق بصورة واضحة للعيان وبدقة متناهية.

ولا يمثل المكان أي مقوم من مقومات البقاء، وقد أحدث هذا صراعاً بينه وبين ذات تلفظ المكان وتستقصيه، فهي غائبة عن المكان حاضرة باتصالها بذاتها، وأخرى تحاسب ذاتها الموجودة والمتفاعلة مع المكان، فهي حاضرة في المكان غائبة عن الذات، وكلاهما يحاول الالتحام للخلاص من هذا الشقاء النفسي الذي ولدته غربته عن المكان، إنه يقف عاجزاً أمام ذاته التي تصر على ترك المكان لكن ذاته الحاضرة الذات المادية تتشبث به وفي النهاية تنتصر الذات المنشطرة على المكان ويعود عماد خالي الوفاض دون أن يختصر الزمن.

ويرتبط المكان ارتباطاً وثيقاً بالحرية فالحرية هي مجموعة الأفعال التي يستطيع فعلها الإنسان دون أن يصطدم بعقبات أو حواجز(29) (كنت أعرف بأن الصحراء هي نهاية العالم، لكنها أصبحت قدري بعد أن قررت الموافقة)(30).

وحرية البطل مقيدة في هذا المكان/ القرية، وقد ولَّد هذا الإقصاء المكاني في تلك القرية البعيدة حتى عن السعوديين أنفسهم، شعوراً بالزمان وإحساساً عميقاً به فـ: (اليوم بدا كئيباً من أوله)(31): (أحياناً أحس بشرود غريب كلما تذكرت السنوات التي

عشتها، كان السؤال ليلتئذ عن الوطن، وأحسست بارتطامي بجسم صلب، ما الذي فعلته من أجل ذلك الوطن على امتداد تلك السنين الطويلة؟)[32].

فعدم الاندماج مع الآخر هو نتيجة لوقع الزمن المتباطئ الذي يشعر به البطل، وهو الذي جعله يعيش صراعاً داخلياً وحواراً مستمراً مع ذاته.

والزمن فاعل رئيسي في شخصية البطل المنشطرة التي أرادت أن تختصر الزمن الذي أبى إلا أن يظل جامداً ثابتاً فامتنعت عنه الحركة والتطور، خمس سنوات لم يتمكن علي خلالها من أن يشتري الأرض التي لطالما حلم بها، ويوم السبت مرتبط بالمكان منذ أن بدأ عماد عمله الرسمي في الصحراء: (ذات مرة حاولت مهادنة هذا اليوم – السبت –، أحضرت قلماً ودفتراً ووضعت كافة الاحتمالات التي أدت إلى هذه العداوة التقليدية بيننا – أنا والسبت –، فعثرت على سبب واحد، هو أن السبت أول أيام الأسبوع، وأن كلمة السبت، تحمل في طياتها عملاً متواصلاً لمدة ستة أيام)[33].

مما يعني أن العدائية وعدم المصالحة كانت بارزة في شخصية البطل، كان يشعر في قرارة ذاته أنه مستلب مقصى منشطر بينه وبين ذاته والمكان والزمان.

ويبدو أن البطل يرغب بتسارع الزمن والوقوف في وجهه وسحقه لكن هيهات: (وتقول في رسالتك بأنك ستختصر الزمن، وتختصر الشقاء، لتعود قادراً على عمل المستحيل، أيمكن ذلك يا عماد، ومنصور مازال يختصر الزمن مثلك، حينما عاد في العام الماضي، كان محملاً بالريالات والهدايا، فهل اختصر الزمن)[34]، إن هذا الإحساس العميق بتوقف الزمن وتباطئه لدى نادية مرتبط بإحساس يتخلله الخوف والضجر والملل لبعدها عن حبيبها: (كم هي قاسية حياتي بدونك يا عماد، وكم هي ثقيلة، مدحلة الساعات، وهي تمشي ببطء)[35]، فهذه الجدلية بين اللحظة الحاضرة، وبين مستقبل عماد الذي يكتنفه الكثير من الغموض، لم تجبره علي اتخاذ موقف أو قرار الرحيل لأجل نادية.

وذاكرة الراوي/ عماد ذاكرة مبعثرة بين ماض موجع مليء بذكريات الوطن والأهل والحبيبة، وحاضر مؤلم تكتنفه غربة موجعة وواقع بائس، يطمح من خلاله لحلم يستشرف مستقبلاً مشرقاً له ولأهله ومحبوبته: (أخطط لمستقبل مشرق مع نادية، أحلم ببيت، كنت..)[36].

وقد خلق هذا الحاضر في ذاته اضطراباً نفسياً أفقده توازنه فشرب ...:

(ماذا أفعل؟ سأشرب يا منصور رغم أنني لا أستطعم شرابك هذا، وأرفض الفكرة من أساسها)[37]، نعم شربه بالرغم من رفضه له ومحاولته غير المجدية مع منصور للتخلص منه: (ورغم أنني كنت أشاركه الشرب، إلا أنني كنت مستعداً للإقلاع عن هذه العادة المستجدة علي لا أدري إن كانت طريقتي في الإقناع غير موفقة)[38].

ولكي يتسنى لمنصور استلاب الزمن/ وسرقة لحظاته، يلجأ لأشياء تفقده وعيه: (إنه مركب إلى عالم آخر ينقلك إلى دهاليز غيبية وذكريات لم تحصل بعد أبداً، إنه صانع الذكريات لمن لا ذكريات له، تأكله كالأرنب، تقرضه وتمتص عصارته، وتستمر في امتصاص العصارة حيث تبدأ بالنسيان، تنتقل إلى عالم آخر يا عماد، ترى أشياء لم تعهدها..)[39]، إن منصور يريد إلغاء لحظته الحاضرة بنسيانها واللجوء إلى تجاوزات أخلاقية لينتصر لمستقبله والذي تؤكد تصرفاته وسلوكياته ويحقق عقله اللاوعي، وبناء عليه وبطريقة لاشعورية يتوقع توقعاً جازماً في عقله الباطن عدم إمكانية هذا الحلم/ المستقبل، ذلك أن الحاضر لحظة آنية ماثلة تتحرك في الزمن، وتقودها حركاتها باتجاهين حيث تتراكم على الماضي وتستشرف المستقبل الذي لا حدود له[40]، والحاضر يمتد ليتجه عبر المستقل الذي يفلسفه عماد في قوله (اليوم وغداً وكل الأيام شراب..)[41]، علّه ينسى أو يتناسى الماضي وذكرياته والحاضر وواقعه المرفوض في قرارة نفسه، أما علي فيقرر الاستقالة فالزمن لم يكن كفيلاً بتحقيق حلمه المستقبلي.

والموت الذي كان نهاية حتمية لشخوص الرواية موت البطل وحلمه وانشطاره مع الأنا والآخر، موت طفل علي – فجر –، وأحلامه في شراء الأرض، وفي نهاية المطاف موت منصور ذلك الشاب صاحب النكتة الطريفة والروح المليئة بالحب والحنان.

والوجود كما يرى هيدجر فرار من المواجهة، من الموت[42]، (لحظات الموت ليست أكثر من حالة تتأرجح بين القبول والرفض، بين الحلم والحقيقة..)[43] كما يصفها عماد وهو يرى جسد منصور مسجى على السرير.

في حين أن قلق الموت الذي انتاب منصور وأحسه كان نتيجة لاستجابة انفعالية تضمنت مشاعر ذاتية من عدم السرور والانشغال المعتمد على تأمل أو توقع أي مظهر من المظاهر العديدة المرتبطة بالموت[44]: (لست خائفاً يا عماد من لقاء ظفرة، لكنني اليوم أتطير، أنا أعرف اليوم من أوله كالرسالة من عنوانها)[45].

إن استقالة علي هي رغبته في الحياة ذلك أن أكثر الرغبات التي تحرك الإنسان نحو الأشياء والأفعال هي رعبه من الموت: لأنه حقيقة، ونقيضه الحياة تلك التي يرى أنها: (كذبة تستهوي الإنسان فيصغي لها جيداً، يعيشها، حتى إذا ما نظر إلى ساعته اكتشف أن أثمن أوقات النهار قد ضاعت...)، ويصارع عماد ثنائية البقاء والفناء محاولاً تفنيد أقوال علي: (فأحس باتساع الهوة بين النقيضين في داخلي)(46).

منصور يؤمن بالقضاء والقدر ويرى أن الموت بيد الله، راداً على تساؤل علي: (هل تنكر فعل القضاء؟ هنا أنكر كل شيء إلا الموت، لأنه الشيء الوحيد الذي ألمسه)(47).

والزمن –الماني – واضح في هذه الرواية فالأمنيات قد تحولت إلى أمنيات: (درجة الصفر للحياة إنما هي الموت)(48). إن الموت هو النهاية الحتمية فـ: (كل الأشياء تشير إلى النهاية)(49).

إن الوجود في الموجود/ المكان أثار هذيان عماد: (إنني مجرد كتلة لحمية تترامى على ظهر الدراجة، في الواقع لم أكن أدري أي خلاص هو الذي أردته)(50)، وكان لهذا الهذيان القفزة الأولى لاتخاذ القرار خاصة بعد أن وجد أن حلمه بدأ يرتطم، وأن بقاءه لن يخلف له سوى ذكريات قد تطوى بفعل الزمن أو تظل عالقة في ذاكرة اللاشعور، ثم كان موت منصور الذي كسر حالة الانشطار والتردد التي تميزت بها هذه الشخصية المستلبة في ظل الواقع الذي وقفت منه موقفاً متردداً برغم تصويرها لكل وقائعه وأحداثه من مكان وزمان ولهجة وشخوص، حق لنا هنا أن نتساءل هل يعني تواجد الموجود البشري في الوجود/ المكان أن يظل فريسة الاستلاب والاحتواء دون أن يتفاعل مع أحداث هذا الوجود مما يعني صراعه مع نفسه.. أو أن المسألة غربة مكانية كانت السبب الكامن وراء هذا الإحساس المتغلغل في أعماق الذات: (هنا نبحث عن أنفسنا، ربما عن البدائل الغارقة في أعماق الذات)(51)، دون أن يكون للقلق الوجودي والانشطار الذاتي أي أثر في هذه التجربة..؟؟!!!

الهوامش

1) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، د ناصر يعقوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1: 2004م، ص 100.
2) ينظر: المرجع السابق، ص 117.
3) الطريق إلى بلحارث، ص 21.
4) المصدر نفسه، ص 64.
5) المصدر نفسه، ص 83.
6) المصدر نفسه، ص 84.
7) المصدر نفسه، ص 82.
8) المصدر نفسه، ص 82.
9) المصدر نفسه، ص 6.
10) المصدر نفسه، ص 38.
11) المصدر نفسه، ص 49.
12) المصدر نفسه، ص 59.
13) المصدر نفسه، ص 82.
14) الزمن الوجودي، د. عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، 1973م، ط 3، ص 159.
15) الطريق إلى بلحارث، ص 59
16) الزمن الوجودي، مرجع سابق، ص 155.
17) الطريق إلى بلحارث، ص 7.
18) المصدر نفسه، ص 68.
19) المصدر نفسه، ص 8.
20) المصدر نفسه، ص 57.
21) نفسه، ص 73.
22) نفسه، ص 100.
23) نفسه، ص 68.
24) نفسه، ص 53.
25) المصدر السابق، ص 92.
26) نفسه، ص 98.
27) نفسه، ص 85.
28) فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، د حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 39.
29) ينظر: المكان ودلالته، سيزا قاسم دراز، عيون المقالات – الدار البيضاء/ المغرب، ص 59.
30) الطريق إلى بلحارث، ص 90.
31) المصدر السابق، ص 89.
32) نفسه، ص 89.
33) نفسه، ص 86.
34) المصدر نفسه، ص 65.
35) نفسه، ص 64.
36) نفسه، ص 77.
37) نفسه، ص 71.
38) نفسه، ص 71.
39) المصدر نفسه، ص 62.
40) الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – الأردن، 2004م، ط 1، ص 27.
41) الطريق إلى بلحارث، ص 58.

42) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبدالواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، 1419هـ – 1999م، ص 141.

43) الطريق إلى بلحارث، ص 106.

44) سيكولوجية الموت والاحتضار، د. أحمد محمد عبدالخالق، مجلس النشر العلمي – الكويت، 2005م، ص 119.

45) الطريق إلى بلحارث، ص 101.

46) المصدر نفسه، ص 83.

47) نفسه، ص 83.

48) نفسه، ص 192.

49) نفسه، ص 90.

50) نفسه، ص 89.

51) نفسه، ص 58.

* * *

تلك هي نيويورك.. فما بال تبوك!! (البلدة الأخرى)(*) لإبراهيم عبدالمجيد(**)

أميرة علي الزهراني

من تحت ركام الخيبة، وإحباطات الهزيمة، من هتافات الشباب المبحوحة التي صمتت فجأة وهي ترى يد السادات تمتد لتصافح رئيس الوزراء الإسرائيلي، وتسقط مع مصافحته مغزى كثير من الأشياء، فلا يبقى سوى العبث واللامعقول والرماد، فرّ إسماعيل خضر موسى هارباً من ذلك كله، وفي ذمته رعاية أم وإخوة وأفواه واسعة لا ترضى بالقليل (ص 215) ليترك هو بدوره مع سعيه المنهك على الرغيف كل الأشياء الحبيبة إلى قلبه، الكتابة التي كان ينفذ من خلالها نحو الوجود، وحبيبته آمال التي ماتت بعد أن هجرها قائلاً: أنا لا أعرف الحب إلا للزواج، ولن أتزوج الآن.. بل لن أتزوج يا حبيبتي أبداً.. فشعور بالانطفاء يغمره نحو كل شيء. إسماعيل الذي بدا أنه يعيش عبثاً آخر لا معقول، فهو خريج فلسفة، لكنه يعمل مدرساً للغة

(*) عبدالمجيد، إبراهيم: (البلدة الأخرى) - الأعمال غير الكاملة - (الكتاب الثاني) (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1997). الرواية طبعت من قبل بدار رياض الريس، لندن/ 1991، كما طبعت بدار شرقيات. ترجمت الرواية إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية. وقد حازت الرواية على جائزة نجيب محفوظ من الجامعة الأمريكية في القاهرة سنة 1996.

(**) إبراهيم عبدالمجيد، روائي مصري، من مواليد 1946 بمدينة الإسكندرية. ينحدر من أسرة بسيطة، وقد كان والده يعمل بالسكة الحديدية. حصل على بكالوريوس الآداب قسم الفلسفة من جامعة الإسكندرية سنة 1973. سافر خلال عامي 1978 و1979 إلى المملكة العربية السعودية، وهي الفترة التي كانت موضوع روايته (البلدة الأخرى). من أشهر أعماله الروائية: (لا أحد ينام في الإسكندرية) و(ليلة العشق والدم) و(المسافات) و(بيت الياسمين) و(برج العذراء)... في لقاء أجراه معه عبدالنبي فرج في جريدة الشرق الأوسط (يناير 2004) ع 9176، أشار إبراهيم عبدالمجيد إلى أن سيرته الذاتية موجودة في (البلدة الأخرى) كما هي موجودة في غيرها من الروايات التي كتبها.

الإنجليزية في مصر، وهو الآن موعود بالعمل بوظيفة في بلدة كانت حينها مغمورة بالذهب الأسود، مسؤول إداري عن شؤون الموظفين من العمال الوافدين يشرف على دفاتر التوقيع والانصراف (ص 171). يترك إسماعيل مصر للمرة الأولى، فراراً من الانتباه لحالته، فإذا به يجد نفسه في تبوك (وجهاً لوجه مع ذاته). في تبوك عاد من جديد إلى الكتابة، هذه المرة ليس حباً في استعادة المفقود، إنما هرباً من جحيم (البلدة الأخرى).

ما إن انفتح باب الطائرة حتى باغتني فجأة شيء نادر، «تشعر في ظهرك بهواء المكيف بينما صدرك ووجهك يقابلان الشمس وأنت بعد لم تفارق باب الطائرة» (ص 9) «على باب الصالة رأيت بعض الجنود سمر الوجوه. زعق أحدهم: «الرجال في صف والنساء في صف» (ص 9) شتت ارتباكه صراخ نافذ إلى أذنه بنزق «تقدم يا ولد» (ص 9). في تفتيش الحقائب في المطار استرعى انتباه الجندي مجلة «طبيبك الخاص» موضوعة بعناية بين الملابس المصفوفة في الحقيبة، لوّح بها في تحذير: «هذه ممنوعة» مضيفاً إليها التعليق «يا أخي ما للمصريين يحبون القراءة» (ص 10).

هذا الاستباق السردي المباغت يدشن لحملة من الإدهاشات المهولة التي سيلقاها إسماعيل في تبوك بدءاً من الكابوس الذي اعتراه في ليلته الأولى في تلك البلدة، وهو الذي لا يكاد يحلم من قبل. استيقظ من كابوسه مذعوراً «وقمت لاهثاً أنظر حولي، فأدركت أني في حجرة صغيرة ضيقة في بلد بعيد» (ص 19) لقد كان يعرف أن الأحلام تأتي كثيراً لمن لم يحققوا طموحاتهم بعد، وهو شاب لم يحقق شيئاً، ومع هذا لم يكن يحلم «زملائي المدرسون والمدرسات في مصر كانوا كثيراً ما يتحدثون عن أحلامهم وحيرتهم في تفسيرها. معظمهم مثلي لم يحقق شيئاً ذا قيمة. ولكنهم يحلمون ويتحدثون عن أحلامهم. كنت دائماً أقول لنفسي: لماذا لا أحلم حقاً مثلهم؟» النتيجة التي توصل إليها هو أنه شاب «راض شديد الرضا، لا أرى للحياة بعداً غير رعاية أمي وإخوتي بعد وفاة أبي» حسناً، ما الذي دعاه إذاً إلى السفر مادام على هذا النحو من الرضا؟! «ربما كرهي الدفين لحالة الرضا الزائدة هو الذي جعلني أوافق على السفر، لو لم أفز بأي شيء فلابد أني سأهز الركود عن روحي ولو مرة» (ص 20) بعد كابوس الليلة الأولى أدرك إسماعيل بأن في استقباله في تبوك صفاً طويلا من الكوابيس، وأنه منذ الآن، عليّ «أن أحرص على كتابة الرسائل، وأحرص على الكذب فأقول إني دائماً بخير،

وأحكي كل كابوس على أنه حلم جميل، هكذا يفعل كل الذين اغتربوا حباً لغيرهم. هذا حقاً زمن الكذب الجميل، وأنا واحد من رجال هذا الزمن» (ص 25).

منذ أن قدم إسماعيل والإخباريات التي تمنحه معرفة بمجتمع تبوك المحقُّون بالعادات والتقاليد، تتوالى عليه تباعاً، فتمتلئ صفحات الرواية بـ «هنا» «هنا»... «هنا»...

قريبه فاروق يؤكد «الجميع هنا يقودون سياراتهم بجنون. ويمرون من الجانب الخطأ» (ص 12).

ومنذر الأردني ينبّه: «أسوأ شيء هنا أن يكون لك جيران» (ص 62).

كامل البلتاجي يحذر: «هنا النملة لو شردت من طريقها ستجد فوقها ألف قدم. هنا لو أذّن الديك قبل الفجر ما رأى فجراً بعد ذلك ولا صباح. هنا لافتة دانتي فوق الجحيم» (ص 164).

والممرضة عايدة تقول: «هنا يتزوج الواحد أكثر من واحدة، وتعيش الضرائر بلا ضغائن» (ص 193).

ونبيل عامل البوفيه يشدد: «لا تتمادى في صداقة أحد. أنت هنا مثل كل الناس لجمع المال فقط» ص 51).

الكهربائي فيليب السيلاني البوذي، عندما أخرج من جيب سترته نسخة صغيرة من القرآن وأشار إلى الآية ﴿**لقد خلقنا الإنسان في كبد**﴾ سأل إسماعيل: ماذا تعني «كبد»: أجاب: في تعب ومشقة. تساءل: كل الناس تتعب؟ أجاب إسماعيل: نعم، لا راحة في الدنيا. رد عليه في دهشة: «لكن الناس هنا مرتاحون جداً» من تقصد؟ أهل البلدة مستر إسماعيل» (ص 46).

وأرشد الباكستاني المتخرج من المعهد العالي للفنون الذي اضطر أن يستخرج جواز سفر بمهنة ميكانيكي كي يحصل على عقد عمل في السعودية. لم يكن له من حيلة غير ذلك فـ «لا مجال هنا للفنانين يا مستر إسماعيل» (ص 83).

تتآزر مع تلك المقولات الإخبارية ما كان يرصده إسماعيل من مفارقات، أو مدهشات، أو يصل إليه من توصيات منذ النهار الأول له في العمل.

فالمدير ينبغي أن يناديه «عم عبدالله» بدلاً من «أستاذ عبدالله». على الرغم من أنه قريب من عمره. والإسكندرية اللطيفة الرطبة التي عاش فيها عليه أن يضعها خلفه ويحسن التعامل بدءاً من الآن مع ما يعرف هنا بـ «العج» ثورة الغبار الهائجة، وحرارة الشمس الساخنة، وأن يعتاد دائماً على هذا

المشهد، استخدام المساحات لإزالة الغبار على أسطح زجاج السيارات، بدلاً من استخدامها لإزالة المطر!!» (ص 27). تماماً مثلما اعتاد على الناس الذين يأكلون هنا باليد؛ يقطر بين أصابعها الزيت، وأن لا يستنكر خلو الشوارع والصحف من النساء، وبرامج التلفزيون المملة. وأن لا يرفع صوته مندهشاً كما فعل عندما عثر بباب بيته على شحاذ «شحاذ هنا! في المملكة العربية السعودية!» (ص 118). بدا أن عليه أن يعتاد بأن كل شيء يجري هنا في الخفاء فالمدير الوقور «عم عبدالله» له علاقة بروز الأمريكية، من وراء زوجته البدينة، مقابل أن يوفر لها عملاً غير قانوني، ويتواطأ مع أحد الوافدين الذين يعملون تحت إشرافه، فيغض الطرف عن عمله بصناعة الشراب مادام يناله نصيب منه. وحي «أم درمان» في البلدة، الهادئ الصامت المنغلق على الستر يضج باللهو والليالي الساخنة، والجميع يعلم ويصمت. وأن تلميذاً سعودياً كسولاً لازال يتعثر في المرحلة الإعدادية، كما هو صالح سنيور الثقيفي، يمكن أن يملك تجارة كبيرة. كما أن عليه أن لا يجادل كثيراً في سر غرام السعوديين باللحم المصري (ص 131) وأن نبيل عامل البوفيه حين يسأل: «غرفة مثل هذه مهجورة، وبلد مثل هذه مهجورة، وخازنة مثل هذه عامرة، ماذا تفعل بها؟ هه. قل لي بالله عليك» (ص 24)، فليس ضرورياً أن يبحث عن إجابة، وعايدة الممرضة المصرية حين تستدعى «لك أن تتخيل حجم الأفكار التي يمكن أن تسرق العقل في بلد بعيد مقفر وفي مكان خال» (ص 199) أيضاً ليس مهما أن يتخيل.

بعد زمن، بدأ إسماعيل بنفسه ينتج المقولات التي اجتهد في تحصيلها بشأن مجتمع تبوك، وقد كان من قبل يتلقاها ببلادة من المغتربين من حوله:

«هنا أرض تأبى إلا أن تمسك بما يسقط فيها، ولا تتركه. إذا تمرد تقتله. بضربة قدر، أو حظ عاثر، أو خطأ ساذج تقتله. تقتله في كل الأحوال. القتل هو الغاية» (ص 285).

هنا بلاد «يترصد فيها الهواء الأحاسيس والمشاعر ينقلها للعسس» (ص 213).

«لقد امتلك البدوي ثروة، لم يفطن أنها ليست من صنع يده، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن» (ص 286).

نحن جميعاً هنا «غرباء في بلد مليئة بالغرباء» (ص 81).

إن كل ما في تبوك في المقدور احتماله، إلا السأم، والفراغ الطاغي،

والشعور بأن الحياة في هذا المكان بلا معنى، هذا ما لم يستطع إسماعيل التعايش معه في تبوك، وقد أحكم عليه الشعور بذبول الأشياء من حوله فلم يعد يعرف ما يريد. إن ما يحسه إسماعيل يشبه تماماً «سأم» بطل ألبرتو مورافيا الذي يرى فيه: «ذبول الأشياء»، أي الشعور الغامض بأنه لم يكن ثمة بيني وبين الأشياء أية علاقة»[1].

«الملل» هو التجربة الأساسية التي يبدأ منها جان بول سارتر Sarter بوصفها أعظم قيمة تحقق كشفاً وجودياً هو الذي يصفه هيدجر Heidegger: «الملل العميق الذي يخيم كأنه ضباب صامت في مهاوي الواقع الإنساني (الآنية)، يقرّب الناس والأشياء ويقربنا نحن أيضاً مع الجميع، في حالة من عدم التمايز التي تبعث على الدهشة»[2]. وعدم التمايز الذي أشار إليه هيدجر هو ما يلغي فردية الإنسان ويميت فيه «الذات الحقيقية» أو يخدرها. وهي الذات التي تصفها كارين هورني Horney بأنها المركز الأكثر حيوية لذواتنا والتي تمثل مصدر الطاقات البناءة وعفوية الشاعر، والقوى الأصيلة التي تسعى نحو النمو والتحقق الفردي، فنشعر حينها بالتوقف عن سريان الحياة فينا[3].

تبوك تبعث على الملل، لا شيء فيها يثير الدهشة، أو التمايز، بدءاً من «العمل» حيث الكآبة التي اعترت إسماعيل منذ دخوله أول مرة إلى المكتب «جدران الغرفة رمادية، جهاز التكييف رمادي، الموكيت المفروش على الأرض رمادي، المكتب الذي يجلس عابد خلفه رمادي» (ص 20). ولا شيء يعذب الشاعر بالعبث والفاقد للمغزى مثل اللون الرمادي، يضاف إلى رمادية الحياة؛ لا أبيض ولا أسود، ضبابية تحتكم إليها الأشياء، تعزز فكرة عدم التمايز!! كيف غدا العمل بالنسبة لإسماعيل مجرد مشغولية، ضمان الرزق، ما هو خريج الفلسفة، ومعلم الإنجليزية، الناصري المتعصب القديم، يعمل بوظيفة كل مهامه فيها تنحصر في الإشراف على دفتر التوقيع والانصراف!! كان يحس بأن وقت العمل كئيب بطيء. ندم أنه اشترى ساعة للحائط في نزوله الأول إلى سوق البلدة «لقد ثبتها أمامي، وكأني أعذب نفسي أرفع بين وقت وآخر عيني إليها. حين ينضم العقربان إلي الثانية عشرة، أبدأ في متابعة حركة عقرب الدقائق دقيقة بدقيقة» (ص 34) تصبح الساعات الثلاث المتبقية بالنسبة له دهراً. وتبدو الفادحة حين بدأ يحس بأن أصوات العاملين تتشابه، وأنه لا يستطيع التمييز بينهم، أثار رعبه العامل الباكستاني حين علّق ساخراً «أنت أيضاً سيتشابه صوتك معنا مستر إسماعيل» (ص 53).

هـذا السـأم يبـدو حـاضـراً بـقـوة فـي البيت كذلك، حيث يقيم مـع زميليه المصـريين سعيد ووجيه «بان لي أن حياتنا تمشي على إيقاع ثابت. وأنه لا شيء يربط بيننا غير أننا غرباء نضحك كثيراً على حكايات نحكيها عن غيرنا. لم يحدث أن خاض واحد منا في أمر خـاص أمـام زمـيليـه» ٠ص 67) والـروزنـامـة المعلقة على حائط غرفته تثير غضبه وينوي تمـزيـقـهـا، تذكره بـالوقت، يـقـرر عـدم وضـع أخـرى جـديـدة فـي الـعـام الـقـادم. تـلـك هـي مـأسـاة الشـخـصـيـة الـشـاعـرة بـالـخـواء، تبـدو على وعي تـام بالزمن وهـذا الـوعي يضـاعف لها المشاعر المقلقة فيحيلها إلى ذات سالبة، عـاجـزة، يمـنـع عـنـهـا حـقـهـا فـي الامـتـلاء الـوجـودي. ولـذا فـقـد كـانـت تـعـانـي مـن الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال[4]. الشارع في تبوك كئيب أيضـاً «لا فـارق هنا بـين حي وحي في شيء إلا الاسم. البيوت متشابهة» (ص 116). «أي حيـاة هـذه التـي تبدو نظيمـة مثل درس في قواعد اللغة» (ص 67). «وحدي فـي هـذا الـبـيـت الـفـارغ، فـي هـذا الـحـي الـسـاكـت، فـي هـذه الـبـلـدة الـنـائـمـة وسـط الـصـحـراء» (ص 120). هـذا المـلـل هـو الـذي أرغم الطبيب المصري رأفت على اتخاذ قرار مغادرة تبوك نـهـائيـاً: «الـنـاس هـي الـنـاس ولا صـبـاح جـديـد ولا مـسـاء جـديـد» (ص 42) كـيـركـجـورد Kierkegaard يـفـرق بـين نـوعـين للمـلل، الأول: يتوجه فيه الملل نـحـو موضـوع مـحـدد، كشـخـص، أو حـادث. وهـو هـنا حـالـة مقصـودة تمـثل ظـاهـرة سـطـحـيـة لـيـس فـي مـقـدورهـا الـكـشـف عـن مـوقـف الإنـسـان الحقيقي. أما النوع الثاني للملل فهو الأكثر عمقاً. حيث لا يمل المرء من موضوع محدد بالذات، بل يمل المرء من نفسه، فيواجه فراغاً غريباً لهذه الحياة، من خلال شعوره بفقد معناها. هذا النوع الأخير من الملل هو ما يجعل المرء أكثر تنبهاً لحالته[5]. وإذا ما تنبه المرء لحالته فسيتجلى له حينئذ عالم آخر، لأنه في هـذه الحالة بدأ يكف عن التطابق السـاذج مع العالم أو الواقع على حد وصف شللر Schiller[6]. إسماعيل لا يريد الانتباه لحالته، لأن الانتباه يعني له الجحيم، لذلك هو قلق، والفرد الذي يتعرض لحالة الملل الذي يصفه كيركجورد بالمقلق «غالباً ما يرفض قبول حالته ولهذا يسعى لإخفائها بألوان النشاط الملهي المتنوع»[7]. لقد كان هذا هو ما قرره إسماعيل، البحث عن ملهيات، أن ينصرف عن الانتباه لنفسه بالاستغراق في الملهيات.. فكّر كثيراً، ماذا يمكن لبلدة مثل تبوك أن تقدم لي من ترفيه؟!! بدأ بمتابعة برامج التلفزيون المملة الباهتة، التي كان ينتقد زميليه على الاستغراق في مشاهدتها.

الآن لم يعد ينهض من أمام شاشة التلفاز. هناك شيء آخر؛ الأكل!! أن يأكل بشراهة، أكل.. أكل حتى انفجرت عنده الزائدة الدودية!!.. هناك وسيلة ثالثة للتسلية؛ يلعب مع زميليه «القمار» الوهمي، على أن يستعيد كل شخص نقوده بعد انتهاء اللعبة!! عندما رآهما في المرة الأولى يمارسان هذه اللعبة بد مدهوشاً، الطبيب وجيه لاحظ استنكاره، قال له موضحاً: «لابد أنك تتساءل عن جدوى ذلك، إذا كان كل شخص يضمن استرداد أمواله، الحقيقة نحن لا نعرف» (ص 17). الآن إسماعيل وهو يلعب معهم بحماس بدأ يعرف!! ثمة ترفيه هام يمكن أن تقدمه لك تبوك؛ أن يحصي أعمدة النور في الشارع، لقد فعل ذلك مراراً، هناك ما هو أهم وألذ وأكثر استمتاعاً، مطاردة الفئران، شرع إسماعل يتفنن في مطاردتها وهي تجول في البيت، يصنع لها لوحاً خشبياً تحت حوض المطبخ، رتب لها طريقة قتل سادية، مستمتعاً وهو يحصي في كل مرة عدد قتلاه!! (ص 297). لكن كل الملهيات أخفقت في ملء الفراغ الهائل الذي يغمر إسماعيل!! يبدو أن تربة تبوك التي تبذر السأم لا يمكن أن تثمر إلا التمرد.. التمرد المنبعث من هذا الاحتقان المتصاعد ها هو إسماعيل الشاب الخجول يدخل حي أم درمان في البلدة، الحي المخيف الذي يخشى الناس الدخول فيه، ويشاهد بنفسه أنماط الانتهاكات الأخلاقية. هناك تحد أكثر عنفاً ومغامرة، يقيم علاقة مع واضحة الفتاة السعودية طالبة المتوسطة في بيتها خلال منحها الدرس الخصوصي، وهو يعرف أن الموت معلق فوق رأسيهما «وفكرت في جرأتي وعواقب ما أفعل هنا في بلد ينقل فيه الهواء الكلام، ووجدت نفسي أقف بصعوبة» (ص 220).

كان كثيراً ما يتساءل عن التناقض الغريب الذي يعتريه: «لماذا حقاً لا أستطيع البعاد، ولا أطيق الاقتراب من واضحة»؟! (ص 161) ليست واضحة فقط، بل حتى عايدة الممرضة المصرية المكافحة التي نسيت نفسها ووطئت على عواطفها لأن لها شقيقاً مقعداً وأسرة معدمة بحاجة لها، لكنها هي أيضاً لا يعرف حقيقة ماذا يريد منها. لم يكن صادقاً حين عرض عليها الزواج: «كذب كل ما فعلته مع واضحة، وكل ما أحس به كلما زرتها، وكذب أنني أريد الزواج الآن» (ص 213)، روز الأمريكية الشقراء الفاتنة التي على استعداد لعمل أي شيء، في سبيل أن تغرف مع زوجها القدر الأكبر من ثروة البلاد، كيف يشعر ناحيتها بالإثارة والاشمئزاز في الوقت نفسه!! (ص 280).

نساؤه: واضحة، وعايدة، وروز، لم

يعرف غيرهن، لم يشاهد غيرهن، رغم أنه مدرك تماماً أنه لا يعرف الحب، ولا يريد الزواج. لكن ما سر اشتهائه المفاجئ للنساء في تبوك، وهو الذي يقول «النساء شيء لم أفكر فيه من قبل»؟!!. أحد أبرز تفسيرات الاشتهاء الدائم للنساء، تأتي بوصف هذه الرغبة بحثاً عن «تعويض» لشعور الفقد الذي يتمزق من خلاله الشخص. فـ «الرغبة» عند فرانكل Frankl[8]، صاحب «نظرية المعنى» التي تضمنها كتابه «بحث الإنسان عن المعنى» «Man's Search for meaning»، أي، عن قيمة تستحق أن تعاش الحياة لأجلها، يأتي كأحد الأقنعة التي يتخفى فيها الفراغ الوجودي Existential Vacuum هذا الفراغ يكشف عن نفسه من خلال حالات «الملل»[9]. بحيث تكون إرادة اللذة هي البديل عن إرادة المعنى المفقودة، فغالباً ما ينتهي الإحباط الوجودي الناتج عن غياب المعنى بالتعويض اللاأخلاقي[10]. هذا التعويض ناتج عن فقد معنى واضح للحياة، معنى خالٍ من المتناقضات التي يشهدها العالم. إن ذلك البحث هو تماماً ما حدث مع بطل قصة هنري باربوس «الجحيم» الذي قدم تعريفاً عن نفسه: «لا أملك عبقرية، ولا رسالة أؤديها، ولا قلباً كبيراً أهبه. ليس عندي شيء، ولا أستحق شيئاً. لكنني أرغب، رغم كل شيء، في نوع من التعويض»[11]. دليل ذلك أن الفتاة التي أحبها «جوزيف» لم يكن يدري حقيقة شعوره تجاهها، فحين تكون بعيدة عنه يشعر بأنه يشتهيها بجنون، «أما حين تكون معي فثمة لحظات يأخذني فيها القرف منها»[12]. فـ «ليست امرأة ما أريد، بل هن جميعاً، وإني لأبحث عنهن حولي، واحدة إثر واحدة»[13]. ولما استدرجته إحداهن إلى بيتها، وبعد أن جلس معها بسرعة مذهلة، عرف حقيقة الأمر «إنني من جديد على الرصيف، لم يسكن روعي كما كنت قد أملت. كان اضطراب عظيم يضلل خطاي، لكأنني بت لا أرى الأشياء كما هي، إنني أرى أبعد مما ينبغي، وأرى الأشياء أكثر مما ينبغي»[14]. هذا الشعور بالشتات الذي اعترى بطل هنري باربوس في الجحيم، هو الذي كان يعتري إسماعيل «لا شيء يشدني للعودة، ولا شيء يشدني للبقاء، إنما هو شعور غامض آخر يشدني للخلف» (ص 271). ولما أحس بالخواء يعتريه، صرح إسماعيل مستغيثاً «يا صالح يا سنيور الثقيفي أغثني بفيلم آخر» (ص 162) صالح طالب المتوسطة وأهله «أصحاب البناية التي يسكنها الأستاذ إسماعيل وزملاؤه المغتربون، حين أدخله إلى بيته بحجة الدرس الخصوصي، ليكتشف بعد جلوسه في

الغرفة وتأهبه لإعطاء الدرس بأن صالح وزملاءه المراهقين يريدونه ستاراً كي يشاهدوا أفلاماً إباحية بحضرته، في الوقت الذي يحسب فيه الأهالي بأن الصمت المطبق في الغرفة دليل أكيد على التركيز في الدرس الخصوصي!! تلك هي فلسفة «الستر» التي يحيا عليها الناس في تبوك!!

يحتل فضاء «تبوك» في الرواية دور البطولة، وإذا كان وجود الإنسان «لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان، وإنه على قدر إحساس الإنسان بأنه مرتبط بالمكان، يكون إحساسه بذاته... الإنسان لا يحتاج إلى رقعة فيزيقية يعيش فيها، بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته. ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان»[15]، فإن إسماعيل لم يكن شاعراً بذاته، كان مغترباً عنها تماماً كما هو مغترب عن تبوك، ليس هناك ما يشده في هذه البلدة سوى الصحراء البعيدة المترامية على جانبيها، تتوق نفسه إلى تأملها. باشلار Bachelard يقول إن ثمة تشابه هائل بين اتساع فضاء (كالصحراء) وعمق المكان الداخلي للإنسان. فمن خلال اتساع هذا المكان يتم التعبير عن التوتر الداخلي للشخصية. إن الهروب بالذات إلى مكان كهذا ليس مجرد هروب إلى مكان فسيح، إنما هو تكنيك سيكولوجي يتيح للشخصية أن تكون في مكان آخر في مقدوره أن يسد الطريق عن القوى، التي تحاول أن تسجننا في الـ «هنا»، فالوجود يتحقق من خلال كون الشخصية في مكان آخر غير ذلك الذي يراد سجنها فيه، والمكان الفسيح هو عادة صديق الوجود[16].

إن مما يسترعي الانتباه في سرد الرواية، الاعتماد بشكل باهظ على تقنية الاسترجاع Flashback المتكئ على الحوار الداخلي، أو التداعي Monologue[17]، كان إسماعيل قليلاً ما يجري حواراً عميقاً مع من حوله، أشار كثيراً إلى الصمت الرهيب الذي يحيط به في العمل، وفي البيت مع زميليه المصريين «صرنا نتنفس الصمت ونأكله» (ص 239) «لا شيء يربط بيننا غير أننا غرباء، نضحك كثيراً على حكايات نحكيها عن غيرنا. لم يحدث أن واحد منا خاض في أمر خاص أمام زميليه» (ص 67)، لقد أخذ على نفسه عهداً منذ مجيئه بأن لا يشارك أحداً، وأن يظل مجرد «مرآة لامعة تنزلق من فوقها حبات المطر» (ص 66)، كان يجري حواراته العميقة مع ذاته (وجهاً لوجه) ربما كان ذلك أليق بـ «المذكرات»/ الرواية التي صرّح بكتابتها (ص 297). إن اعتماده على

«المنولوج» أو الحوار الداخلي دليل على عدم الانسجام مع الواقع الخارجي، فالإنسان المستوحش يلجأ إلى مناجاة ذاته احتماءً من الواقع البغيض الذي تحتج عليه الشخصية، ولا تشعر في التواصل معه بالأمان. إن «المنولوج» يمثل «بتر» لصلة الذات مع الواقع، لذلك يتوقف الزمن الحسي ويتدفق الزمن النفسي للشخصية عبر التداعي والمراوحة الحرة[18]. بل إن الشخصية في استغراقها في الذكريات واستدارتها نحو نفسها دليل على عدم اعترافها أصلاً بالواقع[19]. وقد كان إسماعيل في ميله إلى هذا الأداء ينشد تصريفاً لحالة التوتر والاحتقان اللتين يعاني منهما، جراء عدم قدرته على الائتلاف مع «تبوك». بلغ هذا التداعي مداه في ليالي العيد، العيد في تبوك لا يشبه العيد في أي مكان من الوجود، حيث الصمت الرهيب الذي أطبق على إسماعيل، وقد رحل كل الذين يعرفهم من المغتربين لأداء فريضة الحج، وحيث الشوارع الفارغة من كل شيء، شوارع بلا ناس، بلا محدث ولا دكاكين، بلدة بلا حياة!! وحيث «لم توقظني أمي اليوم على صوت الراديو والتهليل والتكبير وأصوات الأولاد في الشارع ولا أغنيات الصباح المبتهجة بالعيد.. أي شخص مكاني الآن قد يبكي من بيت كبير واسع، عليه أن يتناول فيه إفطاره وحيداً في يوم عيد» (ص 109). انهالت على إسماعيل الذكرى.. و«الذكرى لا تُعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر. فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة بكلام آخر – حتى نشعر أننا عشنا زمناً – وهو شعور غامض دائماً بشكل خاص – لابد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعلية في وسط من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي. فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني، بدون هذا الشعور الحيوي»[20]. لقد باغت إسماعيل هذا الزلزال بعنف خلال أربع ليالٍ، هي ليالي عيد الأضحى الكئيبة، عاشها وحيداً في شقته، هائماً في شوارع تبوك الميتة، شاعراً لأول مرة في حياته بثقل أيام «العيد» وقد كانت في مصر مع أسرته تجري كطيف جميل «لن أصل آلى اليوم الرابع للعيد إلا هالكاً» (ص 120) منتبهاً للمرة الأولى بتفاهة «البدر» في سماء تبوك «لا امرأة تكلمني وأكلمها وأقول إن وجهها كالبدر، أو أني رأيتك على وجهها» (ص 120)، مرتاعاً من حالة إدراكه أن السكون حوله أكثر مما ينبغي «سكون جاثم كأنه شخص أخرس وأعمى يجلس معك» (ص 115). رفع صوت التلفزيون، تابع بقرف برامجه السخيفة «الرجل الأخضر»، «تلي

ماتش».. حتى مع انقطاع الإرسال تركه يشوش، يريد صوتاً. أي صوت يبدد صمت ليالي العيد في تبوك!! لكن ما الذي أثار كل هذا الزلزال في «العيد» دون غيره؟! العيد في حقيقته هو يوم لا يضاهي بقية الأيام بحسبة مختلفة للزمان، لكن الإنسان هو من يضفي عليه من الخارج تلك الخصوصية، أو الهالة التي تمنحه ميزة عن بقية الأيام، ابتداءً بذلك الترقب الطويل لقدومه. من أجل ذلك، فإن يوم العيد هو بمثابة مقياس يدفع لتأمل الفترة التي مضت قبل مجيئه، والأخرى التي ستمضي بعده، حتى يعود من جديد[21]. من خلال «العيد» تنهض الذكريات، وإسماعيل يريد فراراً من التذكر. ليس صحيحاً يا عابد ما قلته لإسماعيل في نزوله الأول إلى البلدة «تبوك تنسيك أمك وأباك» لقد خبر إسماعيل مع الوقت بأن «لا شيء هنا ينسيك شيئاً، تبوك لا تنسيك أمك ولا أباك.. المسألة أن الغرباء هم الذدين جاءوا يبحثون عن النسيان» (ص 247).

إن «الهجرة التي تحمل حلم الخلاص قد تتحول إلى منفى آخر، حيث المهاجر غريب في المكان الذي يحل فيه... إنه الوجود المشروط والقبول المشروط الذي ينفي الإنسان عن ذاته، مما يتجلى دوماً في السؤال: لماذا أنا هنا؟ ماذا أنا فاعل؟ هذا السؤال يتحول إلى هاجس فعلي بعد فترة التكيف الأول»[22]. وقد بدا ملحاً على إسماعيل هذا النوع من الأسئلة الوجودية طوال سرد الرواية. وهو أسلوب من أساليب الفرار يمثل أبرز أنماط الهدر الإنساني، فالغالبية العظمى من أولئك المغتربين معرضون للإعاقة الوجودية، نتيجة وقوعهم في تناقضات شتى متعلقة بتناقض ثقافة المكانين[23]. إدوارد سعيد في سيرته الذاتية عبر عن هذه المعاناة بقوله: «عشت في نيويورك بإحساس مؤقت، رغم إقامة دامت سبعة وثلاثين عاماً»»[24].

تلك هي نيويورك.. فما بال تبوك!!

الهوامش

1) موراڤيا، ألبرتو: السأم، ط 5 (بيروت: دار الآداب، 1994)، ص 8.
2) جوليفيه، ريجيس: المذاهب الوجودية من كير كجورد إلى جان بول سارتر، ت: فؤاد كامل (بيروت: دار الآداب، 1988)، ص 112.
3) شاخت: ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، ص ص 207-208.
4) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990)، ص 110.
5) بدوي، عبدالرحمن دراسات في الفلسفة الوجودية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، ص 58.
6) شاخت: الاغتراب، ص 99.
7) بدوي: دراسات في الفلسفات الوجودية، ص 59.
8) زعيم المدرسة النمساوية الثالثة في العلاج النفسي، وتعرف المدرسة الأولى بمدرسة فرويد، والثانية بمدرسة أدلر. (يوسف، محمد عباس: الاغتراب والإبداع الفني (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2004)، ص 77).
9) المرجع السابق، ص ص 77-81.
10) يوسف، محمد: الاغتراب والإبداع الفني، ص 82.
11) باربوس، هنري: الجحيم: ت: جورج طرابيشي، ط 3 (بيروت: دار الآداب، 1982)، ص 10.
12) المرجع السابق، ص 8.
13) المرجع السابق، ص 68.
14) المرجع السابق، ص 68.
15) إبراهيم، نبيلة: فن القص في النظرية والتطبيق (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، ص 140.
16) باشلار: غاستون: جماليات المكان، ت: غالب هلسا، ط 5 (بيروت: المؤسسة الجامعية، 2000)، ص 186-188.
17) المنولوج الداخلي Monologue أسلوب من أساليب تيار الوعي، ويقصد به «ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية. والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي – في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود». وهناك نمطان للمنولوج الداخلي، وهما: المنولوج المباشر، والمنولوج غير المباشر. فالأول يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، فالشخصية تعرض محتواها النفسي على نحو مباشر. والثاني يسهم فيه المؤلف بعرض هذا المحتوى (همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، ط 2 (القاهرة: دار المعارف، 1975)، ص ص 44-56.
18) العوفي، نجيب: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987)، ص 534.
19) باشلار، غاستون: جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1988)، ص 16.

20) المرجع السابق، ص 47.

21) شاهين، سمير الحاج: لحظة الأبدية: دراسات الزمان في أدب القرن العشرين، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، ص 188.

22) حجازي، مصطفى: الإنسان المهدور: دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، ط 2، (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006)، ص 254.

23) المرجع السابق، ص 255.

24) المرجع السابق، ص 256.

* * *

رحلة البحث عن الوطن المفقود في (البلدة الأخرى)

نورة القحطاني

(تلك هي نيويورك.. فما بال تبوك!!) هذا هو العنوان الذي اختارته القارئة الكريمة لورقتها، مما دعاني للوقوف عند محاولة الربط بينه وبين مضمون الورقة، وقلت في نفسي ما بال (أمريكا) تفرض نفسها على النص وعلى القراءة أيضاً؟ وهل تعمدت القارئة اختيار هذا العنوان بناءً على ما أوحى به النص لها؟ لكن الدهشة تمكنت من نفسي عندما وصلت إلى الخاتمة التي انتهت بمقارنة بين اغتراب إدوارد سعيد في (نيويورك) واغتراب إبراهيم عبدالمجيد في تبوك، لتقول لنا: إن الغربة واحدة عند كل المغتربين، «فالغالبية العظمى من أولئك المغتربين معرضون للإعاقة الوجودية، نتيجة وقوعهم في تناقضات شتى متعلقة بتناقض ثقافة المكانين» السؤال هنا: هل إحساس الإنسان بالغربة والاغتراب يرتبط بالضرورة بغربة المكان؟ أم أنه شعور داخلي يتملك

الإنسان ويسيطر عليه نتيجة أحداث معينة عايشها؟ وأيضاً هل يمكن أن يتشابه الشعور بالغربة إلى الحد الذي يجعل الغربة في (نيويورك) المنفتحة حضارياً وفكرياً كالغربة في تبوك ذلك البلد العربي الصحراوي المغلق شديد المحافظة؟ تلك التساؤلات حول دلالة العنوان تحمل في طياتها إشارات كثيرة لما يمكن أن تتناوله القارئة في ورقتها التي كانت تفتح باباً لتنتقل إلى آخر دون محاولة إحكام الربط بينها والغوص في عمقها لجمع خيوطها في نسيج متماسك يعطى تصوراً كاملاً عن الدلالات الرمزية المبعثرة في النص للنفاذ إلى البيئة العميقة له.

وأول باب فتحته القارئة من تلك الدلالات هو إحباطات الهزيمة التي أصابت العرب بعد حرب 67، وخيبة الأمل عندهم بعد مصافحة السادات للوزير الإسرائيلي، تلك الهزائم هي التي أدت إلى هروب المصريين من بلادهم للعمل في البلاد النفطية، وكان منهم بطل الرواية (إسماعيل) الذي كان يكتب هرباً من جحيم (البلدة الأخرى)، ولا نجد بعد ذلك ربطاً لتلك الأحداث السياسية التي عصفت بالأمة العربية في تلك الفترة الزمنية، وبين ظهور معالم البطل المغترب الواقع في دائرة الاستلاب في كتابات ذلك الجيل من الأدباء، الذين عبروا عن عدم القدرة على التكيف مع واقعهم الجديد، كجماعة أحست بضياع الوطن سياسياً وضياعهم اجتماعياً، مما أدى إلى إحساسهم بالعجز عن القدرة على التصدي للواقع الذي ازدادت فيه الأزمات الاقتصادية والضغوط الاجتماعية فاندفع المصريون خارج البلاد بحثاً عن العمل كما فعل (إسماعيل) الذي كان إنساناً محبطاً عاطفياً، يبحث عن حب لا يجده، وحنان يفتقر إليه بعد وفاة والده، فبات متأزماً من موت أحلامه يحمّل وطنه مسؤولية هروب أبنائه إلى بلاد النفط التي يذكرها في أكثر من مكان في الرواية «اللعنة على البترول والريال والدينار والدولار الذي لم يزل يوسّع في المسافات».

إذن فالأزمة ليست أزمة (إسماعيل) وحده فقط بل تتسع لتشمل أزمة الشعب العربي ككل، يؤيد ذلك دلالة الاسم الذي اختاره الكاتب لبطل الرواية فـ (إسماعيل) الذي أتى إلى وادٍ موحش بأمر من الله فاستقر في ذلك المكان ليخرج من نسه نبي الأمة (محمد) ويخلص الصحراء من ظلمة الجهل فدلالة الاسم الدينية تحيلنا إلى ماضي العرب وتاريخهم في صحراء الجزيرة العربية التي يرونها هي الوطن الأصل لهم أو الأم التي تذكرهم بالمجد الغائب الآن، وكأنه بذلك خرج من دائرة الذات الفردية إلى تمثيل الذات الجمعية التي أصيبت بالإحباط بعد

الهزائم المتلاحقة التي حلت بها، وسيطرة الاستعمار الأجنبي على مناطق عربية كثيرة، التي أصابت شعوبها بالصمت الذي عبر عنه بطل الرواية: «وسكتنا وسكتت الدنيا حولنا. قلت لا بصوت لا يكاد يسمع».

والملاحظ أن الورقة لم تتعمق كثيراً في استنطاق دلالات النص واكتفت بتحليل شخصية البطل وما أصابها من الملل والسأم وعدم التمايز، وتربط بينها وبين بطل قصة (هنري باربوس) (الجحيم) فكل ما يصدر عن البطل من أفعال لا تفسير له إلا الشعور بالاغتراب والإحساس بالخواء. لذا ابتعدت الورقة عن الغرض الأساسي لها والذي يعنى بالكشف عن صورة المجتمع المحلي في نص الرواية، وأثر المكان على شخصيات الرواية، وعلى الرغم من قولها إن فضاء تبوك يحتل دور البطولة في الرواية، إلا أنها لم تتعمق في تفصيل أثر المكان على شخصيات الرواية فلامسته من السطح فقط.

والحقيقة أن اغتراب البطل هنا لم يكن لغربة المكان فقط، بل هوأبعد من ذلك، لأن إحساس الغربة هذا هو نفسه الذي كان يلازمه وهو في الإسكندرية، مما دفعه لتركها إلى (البلدة الأخرى) التي وجدها تقتله بالضيق والعجز كما قتلته البلدة الأولى، وتشابه الشعور هنا يحمل بعداً آخر يطرح بعمق أزمة الانتماء بين الإخوان العرب ليقرر «لا شيء يشدني للعودة ولا شيء يشدني للبقاء إنما هو شعور غامض يدفعني للأمام وشعور غامض آخر يشدني للخلف، مسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن وجئت منذ عشرين يوماً من تبوك إلى مصر فمن أي البلاد أنا وفي أي بلد ثالث ولدت ونشأت؟» (ص: 271) إذن فهو يشير إلى أبعد من شعور الغربة في (البلدة الأخرى)، إنه يومئ إلى حالة الفرقة والشتات التي وصل إليها العرب فأصبحوا عاجزين عن استعادة الوطن المفقود.

إن المكان في نص الرواية غدا بحراً مخيفاً ابتلع أرواح الغرباء، محولاً أحلامهم إلى تعاسة وإحباط لتتلاشى إلى الأبد، بدءً بأحلام (فيليب) العامل السيلاني، و(سعيد) المدرس المصري، مروراً برأفت وأرشد ونبيل ومنذر وعايدة والمرأة اللبنانية، وانتهاءً بالبطل (إسماعيل) الذي عاد دون تحقيق أي شيء، مجرد أحلام تبخرت وماتت قبل تحقيقها، قضت عليها (تبوك) تلك الصحراء الحارة بقوانينها الصارمة. وبذلك تصل سطوة المكان إلى ذروتها في إجهاض الأحلام وقتلها، فيمتلئ فضاء النص بدلالات الفشل والموت والإحباط، دائماً هناك موت، موت حقيقي هو فناء الجسد وانقطاع الحياة، أو موت رمزي لأحلام هؤلاء الغرباء الذين

تشابهت مصائرهم كما تشابهت أحلامهم، دلالة على تلك الأفكار والإيحاءات الاجتماعية والسياسية التي يبثها لنا الكاتب من خلال اللغة المجازية، مؤكداً حضور الظلم وغياب العدل في المجتمعات العربية، وحضور القمع وغياب الحرية، حضور الخيانة وغياب الوفاء، حضور الكذب وغياب الصدق. إذن فـ (البلدة الأخرى) ما هي إلا نص إيديولوجي مثقل بالدلالات والمعاني، وهو نص يكتبه المكان بتقنياته وعلاماته الخاصة يوحي من الفاعل فيه، وقد ظهرت في هذا الفضاء جملة من الخصائص تبرز سلطة أصحاب النفوذ والثراء في القضاء على الغرباء الضعفاء، وهذا من خصائص المكان الأبوي. لذلك كان فضاء الرواية فضاءً طافحاً بالعنف والاستغلال، صارماً حازماً، لا مكان فيه إلا لرأي واحد هو الصائب دائماً، لكن هذا المكان لا يعني (تبوك) وحدها، بل كل البلاد العربية وما فيها من قمع وكبت واستغلال.

فيزداد البطل تمرداً على كبت ذلك المكان فيخترق (التابو) ويتجاوز الخطوط الحمراء لكشف ما تنطوي عليه الحجرات السرية في المكان المحافظ من عوالم سرية جرت العادة في التاريخ الثقافي العربي على إبقائها في حيز التعتيم والكتمان، وبالغ أحياناً في تسليط الضوء عليها لدرجة الانعتاق الكلي من كل القيود السياسية والاجتماعية والدينية، يفسر ذلك حياة الانغلاق الشديد التي عاشها (إسماعيل) في مجتمع محافظ تحكمه قوانين صارمة تمنع النساء من الظهور أمام الرجال وتحرّم الاختلاط بهم، التي أفضت إلى الإسراف وإصرار البطل على رؤية وجوه النساء حتى في مكان له قداسته الدينية كالحرم النبوي الذي لم يمنعه من التطلع للنساء «هذا أمام باب الحرم النبوي الشريف لم أستطع رفع بصري إلى السماء ولا أن أخفضه إلى الأرض. صارت عيناي على مستوى وجوه النساء وعيون النساء وشفاه النساء ونضارة وجناتهن. لم يكن عمر ابن أبي ربيعة مجنوناً وهو يحج للغزل. ما بالي لو رحت مكة. أستغفر الله العظيم» هذه الدهشة من تلك الجرأة الفجة تزول عندما نعلم أنه يرمز إلى الازدواجية التي تحيا بها النساء في المجتمع السعوي تحت ضغوط اجتماعية ودينية فيقول: «النساء هنا يكشفن وجوههن. لا تندهش المسائل كلها مقلوبة».

يظهر ذلك التمرد أكثر عند وصفه للحظات .... رآها في المجتمع السعودي أو مارسها متحدياً كل قيود المجتمع عندما يقول: «.... هنا في المملكة التي تقع في الغرب من قارة آسيا وتطل على البحر الأحمر.... وفيها قبلة المسلمين من كل أنحاء الدنيا» (ص: 217).

ويقتحم عالم السياسة المليء بالأشواك ليزداد حدة وهو يلمح إلى هيمنة الأمريكان على الدول العربية عامة وعلى الثروة النفطية خاصة فهو يرى في أول يوم له في تبوك «المطار صغير ليس فيه غير طائرة واحدة صغيرة بعيدة لونها أصفر قاتم، على جانبها رأيت صورة العلم الأمريكي، وتحت الصورة قرأت بالإنجليزية (القوات الجوية للولايات المتحدة) (ص: 9).

وهو يلوم السادات في مواضع كثيرة من الرواية على زيارته للقدس، وتوقيعه معاهدة (كامب ديفيد) واصفاً ذلك بالخيانة العظمى «لقد فعلها السادات وضيّعنا جميعاً معه.. رجل واحد أضاع أمة».

وبأسلوب رمزي يؤكد لنا لعبة أمريكا التي دائماً تنتصر، فلا يكسب من العمال الغرباء إلا الأمريكي (لاري) وزوجته (روز).

كل تلك الدلالات الرمزية التي حاول الراوي بثها في أجزاء النص هل يمكن أن تكون لمجرد رغبته في الهروب من الملل كما عبرت الورقة؟ لا أظن لأنه يؤكد أنه يكتب بوعيه مذكراته ويسجل يومياته متسلسلة.

والسؤل المطروح الآن: كيف نقرأ من كل ذلك ملامح حضور المجتمع المحلي في رواية (البلدة الأخرى)؟

تطرقت الورقة إلى تلك الملامح دون توضيح لرؤية الكاتب التي عبر عنها بأشكال مختلفة عمقت ثنائية الأنا والآخر في فضاء الرواية، فبدا البطل بعيداً عن الآخر لصعوبة التواصل معه، فلم يبق علاقة مع أي منهم أو تعارف معهم لأن الآخر في نظره «بدوي امتلك الثروة ولا يفطن أنها ليست من صنع يده، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن» (ص: 314) فيعترف بأنه خارج الجماعة وإن كان فيهم وأنه سجين العزلة والوحدة وإن أحاطت به أسباب الأنس واحتشد حوله الناس من المجتمع السعودي الذي لم يتوافق معه «لا أستطيع الجلوس بين الشيوخ وكبار البلدة. لا شيء لدي أقوله لأي منهم ولا سابق معرفة لي بأحدهم، ولم آت للصمت والأكل، لابد أن يحدثني أحد» (ص: 329) هذه النظرة كونت لديه صورة عن المجتمع المحلي ممثلاً بشقيه: الرجل والمرأة، فالرجل السعودي لم يظهر في الرواية إلا وهو يمسك بزمام النفوذ والسلطة، فهو الشرطي الصارم الذي لا يبتسم بل يزجر ويثير الرعب في نفسه، وهو مدير العمل (عم عبدالله) الذي يستغل منصبه في قضاء مآربه المختلفة، وله أكثر من سيارة كلها فارهة تدخل سور الشركة مسرعة فتثير الغبار، ثم يقابلنا صالح الثقيفي ذلك الشاب الصغير الذي غرّه الثراء فأصبح يقدم الرشوة للمدرسين لينال النجاح

كل عام دون تعب، ويستخدم نفوذه في تدبير تهمة للمدرس المصري لمجرد أنه رفض الانصياع لأوامره، كان الرجل السعودي في نظره رجل مزدوج يظهر أمام الناس محافظاً حارساً للفضيلة بينما يمارس في الخفاء المحرمات، وكأنه يلمس أثر الطفرة على حياة المجتمع السعودي.

أما المرأة السعودية في روايته فلم ير منها إلا العباءة السوداء التي تغطي جسدها كله، وكانت شخصية (واضحة) هي الأبرز بين نساء الرواية، لأنه أحبها أو خيل له ذلك فانجذب إليها من أول مرة رآها فيها وهي على ظهر سيارة الشرطة التي تعلن فضيحتها وخروجها مع شاب يمني، تلك الفتاة الصغيرة التي أحبت الحرية فبحثت عنها في مجتمع مغلق لا يغفر خطيئتها، فتتوق لزيارة مصر لكن ليس كل ما يتمنى المرء يدركه، فتنتهي بها الحياة إلى الزواج من رجل سبعيني لم تحتمله فقتلته لتدخل السجن تنتظر حكم القصاص. مجسدة أزمة الفتاة السعودية التي تسلب حق اختيار شريكها تحت ضغط العادات والتقاليد المنافية لروح الإسلام.

وفي موقف آخر تطل علينا المرأة السعودية المقهورة من خلال شخصية (صالحة الخثعمية) تلك الأم التي حرمها طليقها من أبنائها ولم تر ولدها إلا وهو شاب، فتلقاه بمشاعر باردة بعد كل تلك السنوات التي قتلت فيها إحساس الأمومة بأمر من السلطة الذكورية التي يباركها المجتمع.

تطل علينا تلك الأفكار في رسائل غير مباشرة تحمل في طياتها سؤالاً من الضحية في هذه الرواية؟ ونصل إلى استنتاجات منطقية تقول إن البطل إنما عبّر في هذه الرواية عن واقعه الذي كان يشاطر فيه وحدة شخصياته وغربتها، وبتعبير آخر، هل يمكن القول إن هذه الرواية قد تفهم على أساس أنها جزء من سيرة ذاتية للكاتب، فهي تعبر عن الصعوبات التي واجهت المغتربين في تلك الفترة من حياة المجتمع لكننا نعلم أن الموضوع ينبثق من الداخل وليس من الخارج، وانطلاقاً من هذا فالرواية تعبر في نهاية الأمر عن (واقع داخلي) تخرج من داخله ضروب الضيق والإحساس بالغربة والعزلة في أقوى صورها، مما صبغ المجتمع المحلي بصورة قاتمة قد لا تروق لكثير منا، لكن يبقى مجتمعنا ليس بالمدينة الفاضلة، ويظل المكان «ليس مادة فحسب. إنما هو أيضاً ماهية إيديولوجية»، ويبقى الكاتب يبحث عن الوطن المنشود.

* * *

مذكرات في غبش الظلام

عائض بن سعيد القرني

ذهب ديكارت إلى أنه من الممكن أن يوجد الذهن والجسم منفصلاً أحدهما عن الآخر... ولكن من المؤكد أن مما له معنى أن نقول إنك يمكن أن تواصل الجهود كموجود واع حتى بدون جسمك، ومن المؤكد أن ملايين من الناس يجدون السلوى في تلك الفكرة.

أجدني أستحضر هذه الإشكالية عند قراءتي لنص (البلدة الأخرى) للبحث عن علاقة إسماعيل بالمكان والذهنية الكاتبة في هذا النص الروائي. تساؤل حفزني لتحليل كثير من المواقف التعبيرية اللغوية والسلوكية عبر ثلاثمائة وسبع وثمانين صفحة.. هذه مسألة.

ولست أدري هل سيكون مساعداً لنا إذا فسرنا الوعي لدى الكاتب من منظور القصدية؟

على الرغم أن القصدية مربكة فلسفياً بكل ما في الكلمة من معان، وربما أخذتنا إلى رمال متحركة.

علـى كـل حـال لابـد أن نـأخـذ فـي الاعتبار أن للراوي رؤية للأحداث تختلف عما هي عند القارئ، لاسيما أن نمط الرؤية هنا هي الرؤية من الداخل باعتبار أن صاحب السرد شخصية بؤرية قام بتسليط الضوء على جوانب معينة من الرواية، بمعنى أن تلك الرؤى ليست من الخلف ولا من الخارج.

ليس ما سبق تبريراً للخطاب الروائي في هذا النص بقدر ما هو استكناه للوظيفة التعبيرية له والذي يتسم في كثير من مشاهده بعبثية الوضع، وذلك يتبدى لنا من إحساس السارد بعدم المنطقية لأفعال وسلوك شخوص الرواية، ومن ثم السير بنا في النفق الذي يصطنعه هو، وهنا يعيدنا إلى ما أسلفت ذكره، ويحتم هذا الموقف عليه القطيعة التواصلية بينه وبين كل ما حوله، حتى من كان يظهر لنا أن هناك تواصلاً معه.

لقد لمست الدكتورة أميرة في ورقتها الرائعة مناطق حساسة في مفاصل الرواية، ولعل أهم ما أثار ذهني في ورقتها أنها لمست الخيط الوجودي الذي تغذيه تلك الفلسفة، وما يشي به النص من الإعلاء من قيمة الإنسان وما يستدعيه هذا الوجود من الحرية، بطبيعة الحال لم يكن ذلك بادياً في نصوص بعينها في الرواية، ولكن المتأمل في النص سيجد أن الأمر يتماهى مع الفلسفة الوجودية.

وإذا ما نظرنا إلى هذا النص الروائي من زاوية أخرى لنفسر ونعلل ونحلل تلك المواقف الإقصائية التي تبنتها الشخصية المحورية في العمل، فلابد لنا أن نستجلي حقيقة شخصية إسماعيل وبواعث قدومه ومآربه، فهو إسماعيل خضر موسى خريج فلسفة يعمل مدرساً للغة الإنجليزية في مصر، قدم ليعمل مسؤولاً عن شؤون الأفراد، «أي خلط هذا، لكن هذه حالتي بالضبط، وأنا فيه غير متفرد بين المصريين، يوجد عمال محارة وقيشاني من حملة المؤهلات العليا»، ص 187.

البترول سيد الزمان يقف عند باب حدودنا الشرقية والغربية، ويقول أرض مصر أرض حرام، مؤامرة جغرافية، ص 187.

ولأنه يريد أن يحصل على شيء من هذه الثروة لابد له من هذه المغامرة، فانتظاره للإعارة وفقاً لجدول وزارة التربية والتعليم يعني الانتظار حتى يجف النفط.

ولكنها الصدمة لهذه الأحلام الوردية فمنذ هبوطه في مطار تبوك والأحداث تترى على غير ما يتوقع، وقد أشارت الدكتورة أميرة في ورقتها إلى تفاصيل تلك المفاجآت التي اصطدم بها.

لقد رسم لنا الراوي عذابات وشجون إسماعيل في مواقف مختلفة، موقفه من

المكان ومن شخوص الرواية، ومن سلوكيات المجتمع ما أثرى به هذا العمل الروائي، ولعلنا نكون منصفين عندما نقدر بالمستوى الممتاز من حيث التكتيك الروائي، وما يزخر به النص من تقنيات في رسم الشخوص وفي البناء السردي وتنامي الأحداث، فهو نص على رغم طوله لا يمل قارئه حتى ينتهي منه.

ولكن من حيث الخطاب ومضامين السرد تشكل لدى القارئ علامات استفهام بحمولاتها القصدية فمثلاً موقفه من المكان الذي هو في نظره بلا طيور، ومهجور تحفه الرمال. تضربه ريح العجاج بدوامات صفراء ثقيلة ص 64. شوارعه كئيبة وسلوك أهله غريب، فالجميع هنا يسوقون سياراتهم بجنون ويمرون من الجانب المخطئ، ص 12. هنا لو تأملت الأمر ستجد سجناً كبيراً، من حقك أن تزور الناس وتتحرك، لكن الناس هي الناس ولا صباح جديداً ولا مساء جديداً، ص 42.

يختزل المكان في حي (أم درمان) ويصفه بأن كل سكانه سود، ربما سموها أم درمان لهذا السبب، وربما صار أهلها سوداً لأنهم يسكنون أم درمان. إنها منطقة مشهورة بالخمور وخلافه، معظم سكانها من المنشدين والمغنين والراقصين في الأفراح، الرجال والنساء مثل عوالم شارع محمد علي في مصر.. إنها خطرة جداً، ص 77. هذا نموذج لأحياء هذه البلدة لا يكاد يذكر غيره، أما أحداث الرواية فهي تجري بين مستشفى البلدة الذي احتوى أكبر نسبة من تلك الأحداث ربما لصلته بصديقه الذي يقاسمه السكن وجيه، وتعرفه على المرضة عايدة، الذي ظل في علاقة جدلية مع نفسه حيالها، فمذ رأته ابتسمت له ابتسامة خافتة لم تخف مظاهر الجدية على وجهها، بدت متحفزة دون أن يدري لماذا، في الحقيقة راعني اتساع عينيها السوداويين، ائتلاق بياضها في غبشة ضوء الحجرة، ص 101. كانت أول وجه نسائي يراه حاول أن يكون قريباً منها، ولكن كل شيء غريب هنا.. رحلت إلى مستوصف ضبا وتركته لغربته لا يصل بينهما سوى الرسائل.

ولعل الشركة التي يعمل بها إسماعيل خضر هي المكان الثاني الذي تجلت لنا فيه أحداث كثيرة في هذا السرد الروائي. شركة يديرها العم عبدالله، هكذا يسمونه في الشركة على الرغم أنه ليس كبيراً. في شخصيته حزم وغموض. ويعمل بهذه الشركة عشرات العمال من الآسيويين والباكستانيين وأجناس أخرى مختلفة، منهم الطبيعي في سلوكه ومنهم غريب الأطوار، ولعل شخصيتي اليمني العجوز الذي يرتدي زياً أفرنجياً، ويعمل سائق شاحنة وليس له

اسم في دفتر الحضور والانصراف، وليس له ملف في الشركة ويجلس في الباحة بجوار السور، وهو يمضغ السواك في فمه يحركه بيده، ينظر إلى إسماعيل ويبتسم له بعد الساعة الثانية عشرة، بصورة يومية، من تلك الشخصيات الغريبة التي لفتت انتباه إسماعيل، وجعل هذه الشخصية الغامضة تلاحقنا عبر سرد الرواية دون أن يكشف سرها . والشخصية الثانية منصور ذلك الفتي الذي ينتسب إلى أسرة ميسورة، ولكنه غريب الأطوار شاب أسمر مكفهر الوجه فوق كتفه قرد تفاجأ به إسماعيل أول مرة وهو يسد الباب يرتدي جلباباً أبيض سابغاً ونظيفاً للغاية، عند خروجه صوب له نظرة حادة غاضبة، ص 27. لم يعد يستنكر منظر منصور ومرافقه القرد كلما دخل الشركة وجلس بجوار الخزانة.

ولكن هذه الشخصية ظلت رتيبة الحضور حتى نهاية الرواية، فكل دوره في البناء الروائي أنه يريد الزواج من المعلمة المصرية (وداد) التي كان يتنافس عليها مع المعلم سعيد مدرس التربية الرياضية وصديق إسماعيل. لقد كان منصور شخصية مقلقة فعلاً بالنسبة لإسماعيل، ولكنها تجلت له في آخر الرواية عندما أوقع المجتمع كافة بشيوخه وأمرائه في وضع مزرٍ. عندما سافر إلى السودان ليجلب عشرة قرود، ثم يقدمها مع الضِباب وليمة في مقر الشركة، ليفاجأ الجميع بترحيله إلى مصحة الأمراض العقلية بالطائف.

عندما كان يرسم لنا الكاتب هنا هذه الشخوص الروائية ويسرد أحداثها يجبرنا على أن نوقن بالقصدية، فعائلة واضحة لا تظهر لنا مع إسماعيل عند زيارة منزلهم، ولا يظهر سوى خالد أحياناً وهو شاب ساذج على رغم أنه خريج جامعة، فيوصله إلى أخته المراهقة بكل برود وسذاجة، بعد أن يهديه طقم أقلام شيفر، لا يظهر سوى جدها المصري الأعمى ليبارك هذا السلوك ثم يعيش مع الجد من الأب في خيمة خارج المنزل. وتظل الأحداث في سياقها الطبيعي شاب غريب أعزب مع فتاة لوحدهما طوال الوقت.

شخصيات بدوي يشتكي المرضة المصرية زاعماً بأنها خطفت ابنته وغيرتها بطفلة أخرى، وذلك لأنها أشفقت عليها من ثيابها الرثة وشكلها المزري فنظفتها وألبستها ثياباً جديدة، مما جعل الأب يستنكر ذلك، فهي ليست ابنته، ص 217.

رجل يأتي إلى المستشفى لأن زوجته تزعم أنه لا يستطيع لقاءها فيقسم أن يقابلها في غرفة المرضة نفسها لتحكم الدكتورة أنه سليم، وتحدته زوجته ووافق فأغلقت عليهما الباب، ص 214. الدكتور رأفت كان يعمل في

(قليبة) قرية على طريق المدينة، ظل ثلاثة أيام بلا خبز مما جعله يمتطي سيارة الإسعاف ويشتري من تبوك خبزاً بألف ريال رد فعل لهذا الجوع الذي مسه. ص 108.

ظهرت من شارع جانبي سيارة شرطة مكشوفة يقف في صندوقها الخلفي شرطي يمسك بميكرفون، وتقف وراءه امرأة أو فتاة شيء مغطى بالسواد كله من الرأس حتى القدمين، لا يكون إلا كذلك، الشرطي يتحدث في المايكرفون بصوت ضخم، لحيته طويلة، والغترة فوق رأسه خضراء حائلة بها خطوط سوداء قديمة، وحوله العقال باهت، وملابسه صفراء تلمع أزرارها النحاسية تحت الضوء. ويقول: واضحة بنت سليمان بن سبيل التلميذة بالمدرسة المتوسطة بالعزيزية، كانت تخرج كل يوم بعد الدراسة مع اليمني اليامي ابن عبدالله اليامي، ص 30-31.

وضع الحجاج في صفوف ثم ينحنون كاشفين مؤخراته، ويمر الخدم بالملاعق لكشطها، لفحصهم والتأكد من خلوهم من الكوليرا، ص 100.

سيد الغريب الطبيب الذي أجهض إحدى الفتيات نتيجة غواية ارتكبتها، فيظل عاماً كاملاً في تلك الفلة ذات أشجار النخيل والحارس عليه دون أن يحاكم، ص 104.

أعتقد أن ما سبق من تلك الأحداث الروائية من بنائه للشخصية المحلية في هذا النص يجعلنا نضع علامات استفهام عن ردة فعل هذا الحالم بعوائد البترول، الذي كتب مذكراته في غبش الظلام.

ثم أعلق كثيراً على ورقة الدكتورة أميرة فهي تتقاطع في أفكاره ورؤاه مع ما لدي، ولكنه بحق ورقة ممتعة وناضجة.

* * *

أربع نساء ولسان: تمثيلات الآخر في «مسك الغزال»(*) لحنان الشيخ

مبارك الخالدي

(مسك الغزال) رواية من أربع حكايات ترويها أربع نساء، جمعتهن المؤلفة الضمنية في مدينة خليجية تواطأن في حكاياتهن على عدم ذكر اسمها، وأطبقن شفاههن لكي لا يفلت من أفواههن اسم القطر الخليجي أيضاً، واكتفين بالإشارة إليها بـ (الصحراء). سها، أول من يتحدث في الرواية، لبنانية، خريجة قسم أعمال إدارية من الجامعة الأمريكية في بيروت، تجيء إلى البلد الصحراء برفقة زوجها باسم وابنها عمر، ثم تعود إلى بيروت بعد أن تبين لها استحالة استمرار إقامتها في الصحراء.

نور، مواطنة من الصحراء، زوجة أحد أصحاب المراكز الكبيرة. تبحث بين الرجال والنساء عمن ....

سوزان، أمريكية من تكساس، ترافق زوجها ديفيد

(*) رواية «مسك الغزال» لحنان الشيخ.

إلى الصحراء حيث تنفتح لها بوابة عالم ألف ليلة وليلة كما بشرتها صديقتها. تتعرف على معاذ الصحراوي الذي يجعلها تحس بأنوثتها وبأنها جميلة وموضع للرغبة. ويخلف معاذاً معاذون آخرون. تنتهي حكايتها المليئة بأخبار علاقاتها وسعيها لجمع الثروة قبل عودتها إلى وطنها بأيام قليلة.

تمر، مواطنة صحراوية، مطلقة أحد الشيوخ، ولها ابن منه. بعد عودتها من سفر للندن تقرر الالتحاق بإحدى الجمعيات للدراسة، فتواجه بالرفض من قبل أخيها رشيد في البداية. تتعرف في الجمعية على سهى التي تقترح عليها الهجرة ولكن تمر ترفض، مؤثرة البقاء في الصحراء. تعلن لأسرتها نيتها في فتح مشغل، فيوافق أخوها، ولكن بعد رفض وممانعة كما في المرة الأولى.

في هذه القراءة التي تنبسط على طول المحورين اللذين يصرح بهما العنوان، أوجه اهتمامي في البداية إلى الحديث عن أحد أضلع التماس بين الحكايات أو الشخصيات الأربع، ثم أنتقل وبقدر أكبر من التركيز والبحث في التفاصيل إلى تقصي التقطاعات بين حكايتي سهى اللبنانية وسوزان الأمريكية، وإسقاط الضوء على المضمر فيهما من المشاكل والمؤتلف فيما يتعلق بتمثيل الآخر على الرغم من الاختلاف الواضح بين الحكايتين وفقاً لاختلاف تجربة الساردتين واختلاف موقفيهما من الآخر/ الصحراء.

أشرت في البداية إلى ما أعتبره من قبل الشخصيات الأربع لإخفاء اسم الدولة والمدينة التي تقع فيها أحداث الحكايات، لأن تقصي دلالات الإخفاء يفضي إلى تأويلات وتفسيرات على قدر كبير من الأهمية فيما يتصل بعلاقة المؤلفة الضمنية بالشخصيات، وبرؤى ومواقف وعلاقة تلك الشخصيات بالمكان وبثقافته بمجمل أبعادها ومكوناتها، ودور تلك العوامل كلها في تشكيل تمثيلات المكان بما تحتويه من بشر ومخلوقات وجمادات.

إن عدم تعيين المكان وتصحيره من قبل الشخصيات يكشفان سيطرة المؤلفة الضمنية عليها وتحكمها بها، وتحويلها إلى حوامل وقنوات لتمرير أفكارها ومواقفها. فكنائية المكان هي صنيع المؤلفة الضمنية، وأحد المنافذ التي يتسرب عبرها إلى داخل النص رؤيتها ووجهة نظرها تجاه المرجعية الواقعية التي تحيل إليها الحكايات، إضافة إلى أن توظيف الاسم «الصحراء» كنائياً ليدل على كل بلد خليجي يفتح الخطاب السردي في الرواية على حتمية التعميم وفرض

التجانس القسري على المتعدد والمختلف في المرجعي الواقعي، كما يشف وبشكل لا يقل أهمية عن عدم معرفة المؤلفة الضمنية معرفة عميقة وواسعة بما تكتب عنه. فهنالك العديد من التقاطعات الثقافية والتاريخية بين دول الخليج العربي بصفتها المرجعي هنا، ولكن هنالك أيضاً عدد لا يقل عن ذلك من الاختلافات بينها، ناهيك عن الاختلافات الثقافية داخل القطر الخليجي الواحد كما يشهد، على سبيل المثال، في المملكة العربية السعودية، التي لا يمكن الادعاء بتجانس النسيج الديموغرافي فيها ثقافياً ومذهبياً وفكرياً واقتصادياً. بتجاهل هذه الحقيقة البديهية أو بجهلها، تبدو المؤلفة الضمنية على شبه كبير بالشخصيتين سها وسوزان اللتين تأتيان إلى الصحراء بعفشهما من الصور النمطية والأفكار والتصورات المسبقة، أو كأن المؤلفة الضمنية كانت تكتب ذاتها بدون وعي وهي تضيف تلك الصفة أو البعد لشخصيتي سها وسوزان.

تأتي سها إلى الصحراء وهي تتوقع أن تكون الكثبان الرملية في انتظارها خلف الحديقة الخلفية لبيتها، تدعوها لتفض لها مكامن أسرارها: «في اليوم الأول لمكوثي في البيت... صممت أن أعيش هنا بطريقة مختلفة، وبالتالي أن أفكر تماماً، كما فكرت وأنا أطل من شباك الطائرة وأرى الصحراء لأول مرة. الرمال ساكنة تشدني إليها لتفش غموضها، وحتى أصبح قريباً منها ومن كتب التاريخ والنجوم» (30)، وتقول في موضع آخر بنبرة تشي بالشعور بالإحباط: «أنا لست في الصحراء التي رأيتها من الطائرة، ولا التي قرأت عنها أو تخيلتها» (10). أما سوزان فلا تعرف عن البلد الذي قدمت إليه سوى ما ذكرته لها، أو تنبأت به، صديقتها باربرا بأنها ستعيش حياة كأنها مقتطعة من «ألف ليلة وليلة»: «شجعتني هي كثيراً للذهاب إلى البلد العربي، قائلة بأننا سنعيش كما في كتاب ألف ليلة وليلة. وابتسمت مجاملة وموافقة، رغم أني ما سمعت بالكتاب، ثم أخذت تخبرني عن الأموال، والقصور، والأقمشة المرصعة بالمجوهرات، وأنا أنظر إلى مصاغها الذهبي وأفكر بسعادة في أنه لابد أن أشتري مثلها في البلد العربي» (146).

قد يبدو مقبولاً وحدثاً محتملاً قابلاً للتصديق أن تسمي الوافدتان العربية والأمريكية المكان باسم الصحراء بتأثير مما سمعتاه وقرأتاه واستقر في ذاكرتيهما ووعيهما من تصورات وأفكار وصور وحكايات، لكن ما يبدو صعب التصديق هو اشتراك الشخصيتين المواطنتين في طمس

هوية البلد الذي تنتميان إليه، دون أن يشم القارئ في ذلك آثار التدخل الواعي والمقصود للمؤلفة الضمنية. في كل مرة تفتح نور وتمر فميهما لتقولا «الصحراء» أو ما يشتق منها من مفردات يشار بها إلى الناس والأشياء، أتخيل يد المؤلفة الضمنية وقد امتدت لتضع تلك الكلمات فيهما. إذا كان المرجعي المتعدد تعرض للإقحام في قالب المشاكلة والمماثلة في العالم المتخيل في الرواية، فإن التقاء الساردات عند تصحير المكان ووصف قاطنيه بالصحراويين يوحيان، من وجهة نظري، بتعرضهن أيضاً إلى عملية إقحام في قالب مجانسة رؤيوية ومواقفية، يتساوى في داخله المواطنتان نور وتمر مع الغريبتين سها وسوزان. وكلهن في المجانسة أو في المصير سواء، مجرد ناقلات لمقولات وأفكار المؤلفة الضمنية الجاهزة، وإن تفاوتن في القرب والبعد منها.

يدعو التشابه بين الساردات، ونطقهن بمقولات المؤلفة الضمنية إلى إعادة النظر فيما يمكن اعتباره إحدى المسلمات في التنظيرات السردية، فثمة ما يشبه الاتفاق الضمني على اعتبار الراوي العليم المنقح أقرب الرواة إلى المؤلف/ المؤلف الضمني بسبب شدة التداخل بين صوتي المؤلف والراوي إلى درجة يصعب معها التمييز والتفريق بينهما (الكردي، 119). على الرغم من وجاهة هذا الرأي، فإنه لا يمكن اتخاذ مضمونة مسلمة أو قاعدة عديمة الاستثناء، فالسرد بضمير المتكلم في (مسلك الغزال) لم يفلح في أن ينأى بالساردات الأربع عن المؤلفة الضمنية للحيلولة دون إثارة التوهم بامتزاج صوتها بأصواتهن. فعندما تنطق نور وتمر، مثلاً، أسماء أشياء من بيئتهما باللهجة اللبنانية تبدوان قريبتين جداً من المؤلفة الضمنية، إلى درجة توحي بنسيان المؤلفة أنها تعالج شخصيتين من بيئة غير بيئتها، ولهما لهجتهما المحلية أو لهجتاهما. تظل المسافة بين المؤلف والراوي، على أية حال، مسألة افتراضية ومجازية، ولا يمكن تحديدها بيقينية مطلقة، فالقرب أو البعد من المؤلف غير مرتبطين براو معين دون أنواع الرواة الآخرين. ولا يعني السرد بضمير المتكلم تمتع الشخصية وهمياً بالبعد عن المؤلف الضمنية وبالتحرر من سيطرتها بدرجة أعلى نسبياً مما يتحقق للأنواع الأخرى من الرواة، والمثال طمس الساردات لهوية المكان، كما لو كن ينطقن بلسان واحد ما يرينه من زاوية نظر واحدة. لا تعدد فيما يبدو متعدداً، ليس في هذا الجانب فحسب، بل في جانب آخر، كما تحاول توضيحه قراءتي لحكايتي سها وسوزان، المختلفتان

حقيقة وظاهرياً، والمتلقيتان عند أمور وقضايا معينة أتطرق إليها فيما بعد.

تشكل حكايتا سها وسوزان نصاً نموذجياً لدراسة عملية تمثيل الآخر بإشكالياتها وخطورتها ونتائجها سواء بالنسبة للممثل (the representer) أو الممثل (the represented)، إن أي تمثيل ليس في الحقيقة سوى إيهام بواقع حسب هوارد بيكر (Gidley, 4)، وهو عملية لا تتم بدون قيام الممثل/ المصور بسلسلة من عمليات الانتقاء والترجمة والترتيب والتأويل، وكل ذلك لا يمكن أن يتحقق أيضاً بمعزل عن تأثير العوامل الأديولوجية والسياسية، ما يحتم مجيء التمثيلات متبنينة وموسومة برؤية ومصالح الممثل، والتمثيل فعل إقصاء أيضاً فرغم بقاء جزء من الواقع في التمثيل الصورة، فإن جزءاً كبيراً منه، والكلام لبكر، يظل خارج إطار الصورة. وليس من الصعوبة بمكان إدراك حجم المقصى في (مسك الغزال)، كما يلمس ويرى في حكايتي سهى وسوزان. كما لا تستطيع هذه القراءة أن تدعي لنفسها البراءة من الإقصاء، ولكن تحاول أن تكون منصفة، داعمة التأويل بالدليل والشواهد النصية.

إن تمثيلات المجتمع المحلي/ الخليجي المتخيل في حكايتي سها وسوزان تشف عن آثار وتأثير مجمل العمليات والعوامل التي ذكرتها سابقاً. تتضمن الحكايتان صورتين مختلفتين، والاختلاف بينهما ناشئ عن اختلاف زاويتي الرؤية والموقف تجاه المجتمع موضوع التمثيل. لكنهما متشابهتان في نتائجهما بالنسبة الآخر. حكايتا سهى وسوزان وجهان لعملة واحدة، إحداهما تكمل الأخرى، فصورة المجتمع الخليجي التي يقابلها القارئ في حكاية سهى شكلتها وركبتها مخيلة الكارهة والنافرة من موضوع التمثيل، فيما خرجت صورته في حكاية سوزان من مخيلة شخصية براغماتية منجذبة إليه. لكن التناقض بين موقفي الشخصيتين تجاهه لم يحل دون التقائهما عند إنتاج تمثيلات له، لا يمكن القول بأنها منصفة وموضوعية.

صورة المكان في حكاية سهى رسمتها شخصية يستبد بها رهاب الآخر (xenophobia)، وأنا أستخدم هذا المصطلح هنا بطريقة تفتح تخومه الدلالية على مشاعر الخوف أو الكره والنفور من الآخر لمجرد كونه مختلفاً وغير مشابه للأنا عرقياً أو ثقافياً أو دينياً. تودي الزنوفوبيا إلى عدم القدرة على التسامح والتواصل والتعايش مع الآخر، وقد يصل الأمر بالزينوفوبي إلى الرغبة في تدمير الآخر، وليس عسيراً في

هـذا الـصـدد إدراك تـلـوث سـهـى بـالـنـفـور المعاضد بالشعور بالتالي والتفوق حضـارياً وثـقـافـيـاً عـلـى الآخـر الـصـحـراوي. من هـنـا جـاءت الـصـورة الـتـي رسـمـتـهـا مـوغـلـة فـي التبشيع والتقبيح للمكان.

تظهر سها في الحكاية متعالية تعاني بسبب تعاليها أزمة في التواصل الإنساني مع الآخرين، حتى مع المغتربات مثلها، ولا تستثني اللواتي تشاركهن الانتماء إلى نفس الوطن أو الإقليم. تحاول في بداية إقامتها في (الصحراء) التواصل مع المغتربات المقيمات معها في نفس الكمب للهروب من الوحدة والعزلة عن العالم، ولكنها سرعان ما تصرح بشعورها بالملل والنفور، مؤكدة بتعال واضح اختلافها عنهن، وسأمها من اهتماماتهن وانشغالاتهن التافهة: الحياة اليومية موجودة في الصحراء، لكن التي تذكر بربات البيوت اللواتي حياتهن لا تتعدى رائحة الكزبرة، والجارة تفتح الباب نصف فتحة، لأن على فخذيها عقيدة السكر، التبصير في القهوة، والقمح المغلي للسنينية، والقيل والقال وشغل الصنارة، وحفاظات الأولاد، كنت أعرف أني مختلفة عن جاراتي، لكن اطمأننت لوجودهن حولي» (10).

الطمأنينة لا تدوم وتنتهي الحاجة إلى التواصل معهن بانتقالها إلى بيت خارج الكمب، الكمب الذي لم تعد تستطيع النظر في اتجاهه عندما تمر به مصادفة: «فكرت أن أدعوهن لزيارتي في البيت الجديد. لكني ما عدت رأيتهن أو حتى لمحتهن عن بعد منذ ذاك الصباح. حتى أنني كلما مررت قرب الكعب، ألتفت إلى الجهة الأخرى.. رؤيتي للسقوف والجدران الخشبية الصفراء، وغرسات الدفلي المغبرة... تذكرني بنفسي وأنا في داخلها، بين النسوة لا حول ولا قوة» (11).

لم يوفر البيت الجديد الطمأنينة التي افتقدتها بمغادرة الكمب الذي تكرهه، ولم يقيها معاناة الوحدة والعزلة والشعور بأنها تعيش حياة قاحلة وغير طبيعية، فتحاول التخلص من معاناتها عن طريق العمل أو إقامة علاقات سطحية قصيرة الأمد مع نساء تجد لديهن ما يحقق المتعة والتسلية مثل نور التي تعاملت سها مع بيتها كأنه صندوق فرجة، أو التواصل مع العالم الخارجي المتحضر الذي فقدت الصلة به بمجيئها للصحراء. ويحتل التواصل مع الآخر العربي المتحضر الأولوية في قائمة اهتمامات سهى كما يبدو في تقلص دائرة علاقاتها مع النساء الأجنبيات مثل نغريد الألمانية التي تذكرها الغرسات في حديقتها ببيروت» (16)، أو سوزان التي يحتوي بيتها عالماً لا يمت إلى الصحراء بصلة (18).

إذا تأملنا صورة الصحراء/ البلد الصحراوي في حكاية سها لا نجد نقطة إيجابية تسجل لصالحه، وسأورد بعض ما قالته في وصفه لنتخيل أي نوع من العوالم هو. تعلن سها أنها تعيش في عالم يحف به الركود من كل جانب، وإنها في عزلة تامة عن العالم فلا أخبار محلية ولا عالمية، هو المستنقع الذي لا يجف ولا تزيد مياهه، الحياة فيه غير محسوبة من الزمن، عالم البيوت المغبرة والطرق الملتوية، والأبنية التي لا ألوان لها، والرمل وبقايا الأبنية، ممنوع الشغل فيه للمرأة وقيادة السيارات، البيوت بلا شرفات، الأسوار العالية تحيط بكل شيء حتى الأسوار، مبان جديدة تعج بالمكيفات وأضواء النيون والبلاط المزخرف المفرط في زخرفته وألوانه. كل شيء يبدو غير جذاب، عدا الكتابة بالدهان عبارة «ما شاء الله» على الحائط وبلون مختلف السلع في الدكاكين معروضة في حالة مؤسفة من الفوضى، الناس غرباء إلا عن خيم الشعر والإبل، بينما الذين في المدن يتصارعون مع ما يأتيهم من الخارج الذين يخافون كل ما يأتيهم منه، فلا يتعرفون عليه لأنه لم ينبثق عن الرمل القاحل هنا.

معاناة سها في الصحراء ليس سببها الوحيد تخلفه عن ركب الحضارة وافتقاره إلى مقومات الحياة العصرية حسب وجهة نظرها الواضحة بخصوص ذلك. فثمة سبب آخر هام يسهم إلى حد كبير في تأزيم علاقتها بالصحراء وهذا السبب، من وجهة نظري، هو عدم تطابق الحقيقة/ الواقع مع تصوراتها المسبقة وتوقعاتها عن الصحراء. فمشاعر النفور والتبرم من البقاء فيه منشؤها، إلى حد كبير، إدراكها واكتشافها أنها لا تستطيع أن تحقق الأحلام التي جاءت وهي تعد وتمني نفسها بتحقيقها. وأكبر أحلامها وأهمها كما يتجلى في النص هو استكشاف عالم الصحراء والبحث عما قرأته في كتب التاريخ والجغرافيا: «وبالتالي أن أفكر تماماً، كما فكرت وأنا أطل من شباك الطائرة وأرى الصحراء لأول مرة. الرمال ساكنة تشدني إليها لتفش غموضها، وحتى أصبح قريبة منها ومن كتب التاريخ والجغرافيا، وبيوت الشعر والإبل والقمر الواسع والنجوم القريبة والواحات والسراب والظمأ وحب الهيل» (30). تبدو سها في هذه الفقرة بصورة من جاءت إلى الصحراء وقد رسمت لنفسها في مخيلتها صورة الرحالة المستكشفة أو الباحثة الأنثروبولوجية أو الأثنوغرافية. لذا يبدو منطقياً ومحتملاً أن تصاب بصدمة لما تجد نفسها في مدينة ليست كبيروت ولكنها ليست صحراء كما تقول في الاقتباس الذي أوردته من قبل.

جاءت سها كما يستنتج من ملفوظها في طلب عن القديم والغريب (exotic)، لأن الغريب والقديم في تصورها هو الحقيقة النقية في الصحراء، وما خلاها زائف، أو يخالطه الزيف، لذا نراها تبدي إعجابها بالحياة الطبيعية في السوق القديم لما تذهب إليه بصحبة «تمر»: «توقفت لما رأيت قماشاً محلياً مطرزاً. أمسكه بيدي، وأقرر شراءه رغم استغراب تمر التي اشترت قبل قليل قماشاً أوروبياً. وأنا أعد النقود، وأفكر أن الحياة طبعية في هذه المنطقة. ربما لأنها ما فقدت القديم بعد» (28). القديم هو ما تبحث عنه ولما لم تجده يتحول التوق لمقابلة القديم الصحراء إلى نفور وضيق بها. لما يتبين لها أن الأشياء فيها فقدت طبيعيتها نتيجة لتطورها، وأخذ مواطنيها بأسباب الحضارة ليعتري الزيف حقيقتهم أو جوهرهم الصحراوي، وليس بمقدورهم استرداد ذلك الصفاء المفقود إلا بالعودة إلى القديم، هذا ما يفهم مما تقوله، بنبرة تشي بارتياحها، عن الصحراويات قريبات نور عندما تزورهم بصحبة الأخيرة: «زرنا أقارب نور في خيم حديثة منصوبة... بدت النساء أكثر حقيقة في هذه الخيمة الواسعة، رغم أنهن قدمن للتنزه في الصحراء لأيام قليلة» (39). ما يعني، من هذا المنظور، أن أقارب نور سوف يسترجعن إلى جوهرهن الصحراوي/ البدوي نقاءه كاملاً لو بقين أياماً أكثر في الصحراء. الخيام المنصوبة في الصحراء هي المكان الملائم والمثالي للصحراويات، فيه يستعدهن حقيقتهن البدوية كاملة، ليصبح مشهداً للفرجة أو للبحث والدراسة، أو التعليق في سياق حكاية كالتي تحكيها سها.

يتبين من هذا أن سها تنظر إلى الصحراوية أو معادلها البداوة كحالة فطرية وجوهرية متأصلة في البدوي، قد تتوارى أو تضمر في ظروف معينة لكنها لا تزول، وقد تعود، بما يشبه عودة المكبوت، بهيئتها النقية إذا ما عادت الظروف المرتبطة بها سبباً ووجودياً. الصحراوية/ البداوة، وفقاً لهذه الروية، حالة بيولوجية، مجموعة من الصفات الوراثية تنتقل عبر الأجيال مع الجينات في الدم، في حين أن الصحراوية/ البداوة نسق من القيم والأعراف وأسلوب حياة، هي نتاج ظروف تاريخية واقتصادية معينة، تزول أو تتبدل وتتحول بزوال تلك الظروف، وإن تفاوتت سرعات زوالها واختلفت من مكان إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى، حسب فعالية المستجدات والمتغيرات، أو فعالية عوامل المحافظة ومقاومة التغيير.

على النقيض من ذلك، لا يلتقي القارئ في حكاية سوزان بالتبرم والنفور من

مجتمع الصحراء اللذين يهيمنان على حكاية سها من البداية إلى النهاية، ولا بالبحث عن الصحراوية النقية، بل يتقبل الآخر والتسامح معه. إن سبب موقف سوزان المتسامح مع الآخر مرده، في اعتقاي، تطابق الواقع مع الصورة في حالتها. فقد جاءت إلى الصحراء وقد اختزنت في ذاكرتها ما سمعته من صديقتها عن الصحراء وعن ألف ليلة وليلة. وعلى خلاف سها التي صدمها اختلاف الواقع عن الصورة، صادقت سوزان وما يبشر بحياة كأنها من ألف ليلة وليلة في الدقائق الأولى بعد وصولها إلى مطار الصحراء، حيث غازلتها عيون رجل الجوازات: «ضحكت حين ضحكت، ابتسمت العيون السوداء والرجل الذي ختم جواز سفري نظر إلى صورتي ثم في وجهي ثم إلى الصورة، ومر بإصبعه على شفتيه وتنهد، وعرفت أن العيون الجريئة كانت تثني وتستنجد أيضاً» (146).

تستبق عيون موظف الجوازات المثنية المستنجدة، عيون أحمد، أول رجل تعرفه في الصحراء ....، ثم عيون معاذ، ثم عيون الرجال الآخرين الذين لا يسافرون إلى الخارج، ويلاحقونها، ويحققون لها «حلم ألف ليلة وليلة أكثر من معاذ» (180)، تحقيق ألف ليلة وليلة، أو ما وصفته بتطابق الواقع مع الصورة، هو ما يجعل سوزان تظهر في حكايتها بصورة الزينوفيلي بما تعنيه الزينوفيليا (xenophilia): الإعجاب والانجذاب للآخر، ليس انجذاباً للآخر لذاته، إنما لما يحققه للأنا من مكاسب وإشباع لرغباتها واحتياجاتها. يفسر هذا تسامحها مع الآخر الصحراوي، وإقبالها على الحياة في الصحراء. وبدلاً من إشارات إلى بيوت مغبرة، أو شوارع ملتوية.. إلخ، يلتقي القارئ بتأكيدها أنها لا تتضايق مع صوت المؤذن كالأخريات، ولا إقفال الأسواق مع عدد مرات الصلاة. حالة عدم اكتراث أو تسامح تصاعد إلى درجة رغبتها في اعتناق الإسلام لكي لا تعود إلى وطنها، التي كانت تحيا فيه حياة عادية. فمعاذ العربي، الخارج من وجهة نظرها من عالم ألف ليلة وليلة، جعلها تشعر بأهميتها وبأنها مرغوبة، وبأنها جميلة مثل مارلين مونرو كما كان يسميها: «وما قلت له إني أضحك لأن مبالغته في تمثيل الإعجاب بي وطريقة حبه لي تثير الضحك... لأعرف بعد وقت أنه كان صادقاً في تصرفاته، وبأني مارلين مونرو الصحراء. إذا تحركت أهجت. وإذا سرت أهجت. وإذا تكلمت، فهناك من يجمع كلماتي كأنها قبلات» (139).

تنحسر في حكاية سوزان مساحة حضور العام والخارج عن الذات إلا بمقدار

تماسهما منفعياً معها، نظراً لتركز اهتمامها على شؤونها وحاجاتها ورغباتها الشخصية والسعي وراء ما يشبعها ويسد أفواه الجوع العاطفي والمادي فيها. فبينما يكتنز عشاق كلماتها، تكون مستغرقة في تكديس العقود والأساور الذهبية والسجاد العجمي، وإدارة تجارتها الخاصة. لقد توفر لسوزان ما كانت تفتقده وتحتاجه في تكساس، حيث كانت مجرد ربة بيت عادية تعيش حياة عادية، تغسل حفاظات أطفالها وتتسلى بطيها كل مساء كما تقول. ومنحتها الصحراء حياة الاستقرار والراحة، والجرأة، وجسدها الذي انبعث ذهباً ورشاقة في عيني معاذ وغيره من الصحراويين، والذي تريد أن تلفه بالعباءة السوداء، لأنها ترغب في أن تصبح مثل الصحراويات ملفوفة لأنها «ثمينة وسريعة العطب» (141).

يمثل تفكير سوزان في اعتناق الأسرة ذروة ميلها وتماهيها الزينوفيلي مع الآخر لغرض أجل البقاء في الصحراء والعمل ولو مربية أطفال، بدلاً من العودة إلى أمريكا، لأن العودة تعني الرجوع إلى إحساسها بعدم الأهمية، أو أن تعاني الشعور كما لو أنها ملكة جمال سابقة: سأخاف من العودة، أو أن تعاني الشعور كما لو أنها ملكة جمال سابقة: «أخاف من العودة، لأن صخب المدن يضيع البشر، وأنا خائفة أن أضيع. العودة إلى أمريكا، هي العودة إلى نقطة بين الملايين، وأنا هنا أشعر بأهميتي... ماذا تفعل امرأة أربعينية وحيدة إلى بلد يعج بغيرها، بعد أن كانت المرأة الوحيدة» (182).

بانجذابها إلى الآخر، تظهر صورة سوزان في تناقض كامل مع صورة سهى بتركها زوجها في الصحراء هاربة مع الآخر الجحيم وعالمه، لتعود إلى بيروت التي كانت تبحث عما يذكرها بها في منازل الأجنبيات، وإلى العالم الخارجي الذي كانت تفتش عنه في المجلات، أو تتواصل معه عبر إعداد طلبات الاستيراد أثناء عملها في المخزن التجاري. بيد أن هذا التناقض الظاهر والواضح يقف على قاعدة من التشابه والتضافر بين الحكايتين من ناحية التبعات والنتائج بالنسبة للآخر المستهدف بالانجذاب أو بالكره والنفور، فالزنوفوبيا إسقاط لمخاوف الأنا وما تخجل منه أو تنكره على الآخر، وتنطوي في داخلها احتمالية التطور إلى حد الرغبة في التخلص من الآخر بتصفيته وتدميره، عندما ترى، ولو توهماً، أنه خطر يهددها ومصالحها. أما الزينوفيليا فهي ارتماء، وسقوط على الآخر، وقد تنتهي بما تسميه أنجيليكا بامر (devouring embrace) العناق الملتهم/ المبتلع. ويتجسد

في معاذ النموذج الدال على الزينوفيليا بذروتها الملتهمة، إذ يتعرض للاستغلال منبعاً للهدايا، ولكي تضمن بقاءه في خدمتها دائماً تلجأ إلى سحر صيتة لتحوله إلى: «جرو كلب يشمشم ريحة المرا» (164). الحقيقة أن معاذاً هو أول الجراء المشمشمة، فالصحراء كما تصورها سوزان تعج باللاهثين وراء المتعة، منهم من يسافر باحثاً عنها، ومنهم من ينتظر «المعجبون برينغو من أهالي الصحراء في ازدياد، وهو يقبل كل المواعيد، معللاً لربما تعرف بشخص واحد، ملائم، حتى يقطع علاقاته الكثيرة ويستقر» (168).

هنا تدنو القراءة في النهاية، وتبدأ الحكايتان بالتحرك إحداهما في اتجاه الأخرى، تقتربان، تتلامسان، تتداخلان، تنجدلان ببعضهما، وتدريجياً يمتلئ المستنقع الذي لا تزيد ولا تنقص مياهه والشوارع الملتوية، بالنساء الممنوعات من الشغل وقيادة السيارات، وبالمغتربين إلا عن بيوت الشعر والإبل والمتصارعين مع الآتي من الخارج، وبفوضى الدكاكين، بضجيج المكيفات، وتنعقد فوق الرؤوس سحب من الغبار المتصاعد من البيوت المغبرة، ويعبق الهواء بأسن المستنقع، وتنغلق على الناس والأشياء أسوار الصحراء العالية. إظلام! Fade-Out.

المراجع العربية

- الشيخ، حنان. مسك الغزال، بيروت: دار الآداب، 2002.
- صالح، صلاح، سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية. بيروت: المركز الثقافي، 2003م. 104-108.
- الكردي، عبدالرحيم، الراوي والنص القصصي. القاهرة: دار النشر للجامعات، 1417هـ/ 1006م.



عونك اللهم

قراءة لملامح المجتمع المحلي في رواية (مسك الغزال)

فايزة الحربي

إن الأدب صورة الحياة، ومرآة المجتمع، وسجل لتحولاته، يلتقطها الأديب لتخلد ما قد ينساه الزمن.. ولكن إلى أي حد يمكن قبول هذه الحقيقة في رواية (مسك الغزال) للروائية اللبنانية حنان الشيخ عن مجتمعنا المحلي والتي هي من بين جملة روايات ألفت لفترة السبعينيات ميلادية انعكاساً لرؤية وشعور المبدع المغترب الذي تشكل بأثر الصدمة الثقافية..؟؟

بداية استطاعت الروائية أن تملك أدواتها في اختراق المحظور، وكسر التابو، والجرأة في الحديث عن المسكوت عنه، عما يحدث خلف الأسوار والغرف المغلقة، فانطلقت من الفضاء المكاني المتسع (الصحراء) الذي اختارته اسماً لمنطقة الاغتراب،و ورمزاً دلالياً على وجوده، فالصحراء تقع في مقدمة الفضاءات المكانية لما يحمله من ملامح قاسية (الجدب – الشحوب –

الجفاف – الصهد – القحط – الموت – الظمأ) إلى كل ما يعنيه الفضاء الرحيب.. وفي هذا المقام يحضر سؤال آخر عن مدى علاقة عنوان الرواية «مسك الغزال» بهذا الفضاء مع أنه لم يرد هذا التركيب في أعماق المتخيل السردي.. وكأن دلالة العنوان توحي بالربط غير المباشر لحالة الفصل الذي تفرضه العادات والتقاليد بين الرجل والمرأة في المجتمع الصحراوي، المشابه للفصل الذي يتم قسرياً بمعاناة وألم يعاني منه الذكر الغزال عند فصل الكيس أو الغدة التي يتم منها استخراج المسك الرائحة الطيبة.. والطيب دائماً مقترن بالنساء.. هذا الفصل الذي شكل صدمة للمغتربة (سها) بدا من أول صفحة في الرواية عندما قال لها أحد الصحراويين (تستري يا حرمة) الذي انعكس على شعورها النفسي بوجودها في سجن كبير ومحاولتها للتأقلم مع الواقع المفروض والتعايش معه فتقول «خفت من مقتي الشديد لكوني أعيش حياة قاحلة وغير طبيعية. لذلك أخذت أدافع عن الحياة هنا»....

و(مسك الغزال) عمل سردي روائي استند في مدونته الروائية على السيرة الذاتية الواقعية باستدعاء أربع شخصيات نسائية (سها) اللبنانية و(سوزان) الأمريكية و(نور وتمر الصحراويتين) كل شخصية حكت عما تناوب عليها من أحداث، في الفضاء الصحراوي، فيما يشبه فصل مستقل متأطر بحكاية مستقلة. وقد اعتمدت الحادثة الروائية في سياقها الحكائي اعتماداً شبه كلي على أحادية الصوت الروائي والتوجه الأيديولوجي المهيمن على الخطاب الروائي، هذه النزعة حرمت النص خاصية الحوارية – في كثير – التي تعكس بدورها حوارية الحياة، لتعم بذلك النظرة المتطرفة العامة لأحادية الصوت، على مفاصل السرد الروائي، ليبدو أنها قرأت واقع الصحراء على أنه مجتمع الغابة والمثلية... عبر الاسترجاع الداخلي والخارجي للصوت الواحد المسيطر على النص، صوت الأنا الراوي المشارك للأبطال، ويأتي السؤال الأهم في هذه القراءة كيف حضر المجتمع المحلي عند حنان الشيخ؟

1 - الإنسان الصحراوي:

الإنسان هو الذي يصنع المجتمع ولن يكون مجتمع بلا إنسان.. وقد عمدت الروائية إلى تعرية الذات الإنسانية، وكشف العلاقة الثنائية بين الأنا والآخر الصحراوية حسب رؤيتها له، فعمقت الاتجاه الحيواني عند الإنسان الصحراوي، أو من يقطن خلف أسواره. فجعلت من العلاقات غير السوية

والوصول لأجلها محور الحياة، ومناط التفكير، وعلة العلل لديه، ووسيلته للحرية المنشودة. فـ (نور) كانت صورة سلبية للمجتمع المخملي الصحراوي،. لما تعانيه من عقد نفسية، فهي تريد ما يرفضه الآخرون وما لا يسهل الحصول عليه. تعيش في حالة من الفوضوية والعبثية والهستيريا الدائمة والفراغ المستمر المؤدي جميعه إلى الانحراف. ويشاركها (معاذ) الوجه الآخر للطبقة المتوسطة المنتمي للمجتمع البدوي وهما – في هذا – يلتقيان نحو لغة واحدة. المتجسدة في لغة الجسد، التي تمثل لهما نقطة الانطلاق، نحو البحث عن الحرية، والهروب من الأسر التي تريدها هي، أو يريدها هو. ويغيب العقل فتتكون العلاقات المحرمة بكل أشكالها، وذلك هو بؤرة النص، لو لم ينشأ عليه الإنسان فإنه مضطر إليه، في الأجواء الخانقة حسب المتخيل السردي.. ومع لغة الجسد يغيب العقل، وتفتقد الذاكرة. وهنا إسقاط متعمد من الروائية بالذنب على المكان/ الصحراء فكأن جدب المكان والأسوار العالية بدورهما، يلغيان التفكير، ليبحث الإنسان عن المتعة بكل أشكالها، لتعوضه عن ذلك الحرمان من متع الحياة المفقودة في المجتمع الصحراوي الذي صورته (سها) العربية بوجود السينما وقيادة السيارة وممارسة الرياضة والسهرات والموسيقى، ص 197.. فكان الملاذ والقرار إلى هذا القالب البشري/ الجسد.. وهذه اللغة كانت عالية الحس عند (نور) في منولوج ذاتي عندما تقول: (هبطت في آن واحد إلى جسمي) (إن جسمي هو مصب الشعور) (وتركت جسمي معروضاً للجنسين كقميص على حبل غسيل، فيثور ويهدأ كيفما يشاء) ومع نور تلتقي (سها) رغم الفرق بينهما في الطبقية وبيئة المكان، وكذلك (سوزان) و(معاذ) فجميعهم مشغول بالقمع الجسدي لانشغال الشريك/ الزوج بأعماله وكأن هذه العلاقة التي في ظاهرها تبحث عن المتعة الحسية... هي محاولة لكشف الآخر المجهول لأن العلاقة تتم بين ثنائي من بيئة ضدية فالحرية عند (نور) و(معاذ) وكسر العزلة عند (سوزان) و(سها).. ولكن يكشف السرد عن معاناة (سها) وشعورها بالذنب وتبرز الأنا ككيان حاضر في الذات وضمير مغيّب اجتماعياً.. بحيث ينعدم المونولوج مع الخارج لحسابه الداخلي الذي طبع الحالة السردية فالشعور بالذنب حالة تلتصق (بسها) اللبنانية كونها تنفست الحرية فبعد اللاوعي يظهر الوعي على السطح إلى درجة أنها تشمئز من كل ما يذكرها بتلك اللحظة العابرة والمنافية للفطرة مع (نور)، وبعد

صحوة الضمير تقول: «تنورتي بدت كأنما كلبٌ من كلاب نور قد علكها وقذفها، وأردت أن ألتفت إلى نور وأقول إنه لا علاقة لي بالتي كانت معها تلهث قبل قليل».

والضمير المغيب اجتماعياً بدا واضحاً عند (نور) و(معاذ) بمحاولاتهما لصناعة الحرية، خلف الأسوار المغلقة التي تستبطن الإباحية المطلقة، في إطلاق العنان لكل محرم. فمعاذ صورة للرجل الصحراوي الذي يعشق الجسد، ويعشق التجاوزات الأخلاقية الذاهبة لعقله، ويعيش في حالة من العربدة، ويجعل من عشيقته الأمريكية (سوزان) في حالة تعجب دائم لتصرفاته. وقد تعمدت الروائية تشكيل شخصية (معاذ) في هذه العلاقة بشكل كاريكاتوري ومضحك، ممثل لجوع الصحراء للماء. أما سوزان فقد تعلقت بـ (معاذ) لأنها وجدت فيه صورة لرجل الليالي الألف، الذي تصورته بكل ما فيه من بداوة وقساوة تبدوان في عينيه السوداويين، وهما يشبهان عيني الصقر، تراقبان سوزان لتعطيها الشعور بالأمان، ووسيلتها للمرح بحياة الصحراء فتقول عنه: «إنما في الحقيقة تتراءى لي الآن ابتسامته الدائمة وجلوسه أمامي ككلب أمين».

هذا.. وتمتد في النص الإيماءات، إلى أن مجتمع الصحراء، يرغب بكل ما هو غير طبيعي وشاذ في شخصية (رينغو) مثلاً «امتلأت الصحراء بأمثاله، الشركات الأوروبية أخذت تفضل توظيف الشاذين والإتيان بهم إلى الصحراء من ناحية مادية وعملية يوفرون المصاريف... ومشاكل الزوجات وفراغهن...».

2 - ازدواجية المجتمع بشكل عام:

لقد صورت الرواية المجتمع الصحراوي مجتمعاً تحكمه الازدواجية، من خلال الشخصيات الرئيسية أو الثانوية فيضطر أن يعيش بشخصيتين مزدوجتين، ففي وطنه شخصية مغايرة تماماً لشخصيته في الخارج، ربما لشعوره بالظلم ص 101.. وتبدو الازدواجية معلنة بمجرد الخروج من الصحراء وخلف الأسوار السياج المعنوي الدال على الكبت والحرمان، بدأ من إقلاع الطائرة المكان المحدود، الذي تعلن له الحرية المطلقة في الملبس والتعامل مع الآخر والتنفس، فـ (معاذ) يعيش حالة من الجنون والهذيان وغياب العقل علناً، وقد عمدت المؤلفة إلى تصويره بشكل ساخر في توزيع الدولارات بغير عقل أو النظر مشدوهاً لرؤية البنات المتمددات على الحشيش.. وكذلك (نور) فتقول: «حتى لكزت جاري الراكب الأجنبي وسألته ليطلب الشراب – ثم لكزته

ليصب منها فوق كوب الكوكاكولا أمامي» هذا الكأس المخلوط، الذي يظهر غير ما يبدي يمثل المجتمع بطبقاته وشرائحه، وازدواجية معلنة امتدت حتى في المظهر الخارجي والملبس والأشياء البسيطة سوزان ترى معاذ «شخصاً غريباً وهو في البذلة والحذاء) ونور تقول: «كالعادة، امّحت الصحراء ما إن صارت الطائرة في الجو دخلت إلى الحمام. أتناول من شنطة يدي فستاناً يظهر الذراعين والقدمين كومت عباءتي فككت ضفيرة شعري وتركته يهبط سرت إلى مقعدي بارتباك» وباتت الازدواجية واضحة كذلك في العلاقات الزوجية، فكل منهما يخون زوجه مع الأجنبي، رغم أن كلاً منهما له زوج فيه شيء من المثالية والخلق الرفيع، فزوج (نور) رجل مثقف وواعي و(فاطمة) زوجة معاذ ربة منزل ساذجة طيبة، لا تعرف من هذا العالم إلا الزوج والأبناء والمنزل..

3 - نظرة المجتمع للآخر الأجنبي:

الصورة التي حملها الأمريكي الغربي للصحراء – في الرواية – اختزال لما يتضمنه كتاب «ألف ليلة وليلة» مع ما يوحي من متعة تلغي العقل، وتبحث عن اللذة والثراء في سكنى القصور والتحلي بالمجوهرات، أما فيما يتعلق بالنظرة للآخر الأجنبي، فالنص السردي يحوي عدة دلالات، تدل على الاحتقار والاتهام له بالكفر، وبدا ذلك الاتهام في مواقف سخيفة، أرادت أن تدلل بها الروائية على سذاجة العقل الصحراوي حسب رؤيتها، كما بدا مستغرباً من (معاذ) لأن سوزان قامت بعملية أنابيب هذا الاستغراب الذي جسدته لغة الحركة فضرب كفاً على كف، ثم فرك عينه وقال «أعوذ بالله كافرة» وقد يقترن الاتهام بالكفر بشكل خرافي، فأم تمر تتهم الممرضات بمرض ابنتها «يمكن الشيطان لبس ممرضة أو دكتور ووسوس لها لأنهم من المشركين والضالين ويبغوا يكفروا المؤمنين عشان يصيروا أكثر» ص 201. أو رفض الشرب من يد الكافر كأن تقول عمة تمر عن العاملة الفلبينية «هي تخيط ما في نجاسة لكن ما يهم هذه نجاسة بسيطة، لن تأكلي وتشربي من تحت يديها، نجاسة عظيمة» ص 229.

هذا ورفض الآخر وتكفيره ينسحب على تحريم كل جديد ومحدث حتى إن هذا الرفض كان مناط سخرية لـ (سها) اللبنانية لأشياء بدهية بالنسبة إليها مثل: إتلاف اللعب والدمى المأخوذة من شكل الإنسان والحيوان والطير لعدم جواز مسخ حيوانات الله وكأن أحدهم هرب أفلام فيديو أو أفلام خليعة فتقول: «يمسكون عصافير ومنافض من

الكريستال على شكل قطط. يفكرون بعداء تجاهها، وهي صامتة تنظر إليهم».... وبالتالي فالمجتمع الصحراوي متزمت قاحل مثله مثل فضائه الصحراوي، إذ يحرم متع الحياة بكل أشكاله حتى الحلي أصبحت قضية مثارة عند بعض الصحراويين، لأنها رمز للعبودية ومثار للزنا، وإن كانت من خلف البراقع والأحجبة السوداء.

4 - مجتمع ذكوري يتعمد إقصاء المرأة:

لقد مس المتخيل السردي نظرة الطرف الآخر/ الرجل الصحراوي، للمرأة، وبأنها لا تخرج عن كونها وعاء للتفريخ والإنجاب، مجردة من الأحاسيس والمشاعر، ظهر ذلك في الحوار بين سوزان ومعاذ «إني أتصرف على هواي كرجل» ويقول «إنها معمل، تمتع الرجل، لا تتمتع هي».. وتلك الصورة وردت بشكل آخر بصوت (سها) في التشبيه الساخر المتعمد النظرة الدونية للمرأة، فتقول: «بعض المارة من الرجال، امرأة في الأسود. أفكر بنوع من الخنافس السوداء، التي تدق بجسمها كل النهار، والليل، عندما تشعر بحاجتها ....».

وتمثل (تمر) بدلالة اسمها على الأصالة، المرأة المتطلعة والطموحة والوجه الإيجابي، في هذه الرواية، هذا التميز في شخصيتها جاء نتيجة سفرها خارج الصحراء، لكنها مع ذلك تواجه الإقصاء المتعمد، والمصاعب الجمة، ضد تحقيق أحلامها: التي تبدأ من المواصلات، إلى وصاية الأخ أو الابن كونها امرأة مطلقة، التعري من اسمها... مشقة إجراء معاملاتها، لفتح مشغل وصالون نسائي أو حساب بنكي، هذه النظرة من المجتمع المحلي للمرأة التي تقصيها عن أداء أمورها» يلخصه الموقف الذي واجهته عند مراجعتها للمبنى الحكومي للتعريف بنفسها، فيرد عليها الموظف: «مشغل في. لكن حلاقة ممنوع، متزوجة؟»، «مطلقة». «تجيبي ورقة طلاقك، خلي ولي أمرك يجينا مع صك الإيجار لنكشف على المشغل، وبعدين نعطيك الرخصة ثم أردف ناظراً في الأرض: «لكن ياأخت في المرة الثانية، ابقي بالسيارة وابعتي سواقك، وموظف يجيك السيارة مع الأوراق ويأخذ توقيعك» شكرته وخرجت من المبنى. ورقة طلاق؟ ما رأيتها عندما طلقت زوجي الأول ولا زوجي الثاني؟، لا أذكر أني وقعت اسمي على ورقة واحدة في حياتي». ص 205.

في النهاية، تميزت الرواية بلغة الرفض الواضحة للمجتمع هذا الرفض الذي تشكل أثر الصدمة الثقافية، فبدا واضحاً

سيطرة المؤلفة الحقيقية على شخصيات الرواية، وبدا صوتها عالياً، في مواطن كثيرة، خاصة أنها كانت مغرمة بتفصيل دقائق الأمور التي تستند لرؤيتها الخاصة إذ كل ما يمت للجهل والبدائية بصلة ملتصق بالمجتمع المحلي، فهو مجتمع يؤمن بالخرافة والدجل في صورة (صيتة) – مثلاً – التي تداوي بالأعشاب والكي وتكتب الأحجبة مع التصوير الدقيق للمناسبات في قصور الأفراح بكل ما يحدث فيها من جهل.. منظر السوق والمنازل بشكل عام.... مع تدفق الأحداث، وتداخل الحكايات، وحشد الصور بلا داعي أحياناً.. وكأنها لا تريد أن يفوتها فائت، في نقل عادات وتقاليد المجتمع المحلي.. مع استخدام اللهجة المحلية الذي جاء في كثير بشكل مضحك وكأننا أمام سيناريو لمسلسل من بادية الشام.



حضور المجتمع السعودي في الرواية العربية (الشخصيات اللازمة لقول ذلك)

علي الشدوي

1 - المقدمـات:

1-1 : «**نحن** في حاجةإلى نقطة خارجية نرتكز عليها كي تجري عملية النقد». يتعلق هذا الأمر بنا نحن البشر حين تفرض علينا طبيعتنا البشرية أن نقحم ذواتنا في المجتمع الذي ننتمي إليه. السؤال الذي يعرض هو: كيف يمكن أن نعي خصائص مجتمعنا إذ لم تسنح لنا الفرصة لنراه من الخارج؟. أن نرى مجتمعنا قد يؤدي إلى فهم أنفسنا.

هذا السياق المعرفي هو ما ستركز عليه هذه المقاربة؛ فمن خلال متابعتنا لما صدر من كتب عن مجتمعنا نلمس الحاجة إلى تأمل صورتنا، والمزيد من الجهد فيما يتعلق بهذا الجانب تحديداً، فإذا كانت الكتب التي تكتب عنا تتزايد باستمرار، فإن النقد الذي يفترض تأملها وتحليلها مايزال ضعيف الحضور، وذا أثر محدود في خطابنا النقدي والثقافي.

ومن كل الكتب التي صدرت، لابد أن تكون الرواية هي الأكثر أهمية. لماذا؟ للارتباط الوثيق بين كتابة الرواية والظروف التي يعيش فيها المجتمع، ولأن الرواية عادة ما تحكي وتمثل تجربة حياة غنية بالمكونات، متنوعة التعبيرات والموضوعات، إلى حد أن كل الخطابات يمكن أن تتقاطع وتتجاوز وتتحاور فيها، بل ربما في مشهد من مشاهدها، ولأن الرواية جزء من ثقافة المجتمع، وهي كالثقافة مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه وموقعه من تلك الخطابات.

وإذا سلمنا بأن الرواية هي «سرد معارض» في جوهره، فإن الروايات التي كتبت عن مجتمعنا هي سرد معارض بشكل مضاعف؛ فهي تختلف عن الروايات التي كتبها السعوديون؛ لأسباب متعلقة بهشاشة الرقابة عليها، وبتصورات كتابها وحياتهم الاجتماعية، فالرواية بمعنى ما هي «عمل فردي لكاتب منشبك في ظروف يسلم بها الجميع مثل الإقامة والجنسية والمحلة واللغة والأصدقاء وهلم جرا». إذن التفاعل مع هذه الروايات وتأملها وتحليلها، قد يفضي بنا إلى تعديل أو تغيير من أفكارنا وتصوراتنا عن أنفسنا ومجتمعنا والعالم الذي نعيش فيه.

2-1: ونحن نحلل الروايات التي كتبت عن مجتمعنا تحت محور هو «المجتمع المحلي في الرواية العربية» لابد من أن تستعمل مفهوم الرواية وفي أذهاننا أن وظيفته التحليلية تطغى على وظيفته الوصفية؛ فهذه الروايات محدودة العدد، ونماذجها المتميزة نادرة مقارنة مع ما صدر من الروايات العربية، ثم إن مؤلفيها ينتمون إلى جزء من العالم العربي كمصر وفلسطين والأردن ولبنان، أما الأقرب إلى مجتمعنا كاليمن أو دول الخليج أو الأبعد كدول المغرب العربي فلا نجد منها أي اسم روائي.

بناء على المعطيات الكمية والجمالية والجغرافية فمفهوم الرواية العربية واسع وشامل لا يسمي أو يحدد بدقة موضوع هذا المحور كما هي وظيفة المفاهيم المعرفية، غير أن استعمال هذا المفهوم المبرر إجرائياً يمكن أن يصبح مبرراً معرفياً فيما لو ولدنا منه أسئلة ذات فائدة مباشرة لتحليلنا، وبالتالي فمفهوم الرواية العربية كما وُظف في المحور (مفهوم تحليلي) جزء من مفهوم أكبر هو الرواية العربية (مفهوم وصفي) بشكل عام.

ينطبق هذا على مفهوم «المجتمع المحلي»؛ فهو مجموعة من السكان تتسم حياتهم بطابع ثقافي عام يتكون من مصالح وأهداف مشتركة، وقيم اجتماعية متشابهة وقواعد عرف وسلوك جمعي. أن نتحدث عن

مجتمعات كتبوك أو نجران أو القنفذة أو سبت شمران أو بالحارث يعني أن نتحدث عن مجتمعات محلية يشعر أفرادها بالانتماء إليها والولاء لها من حيث هي جزء من المجتمع السعودي الكبير.

هكذا إذن ولمعطيات تتعلق ببقعة جغرافية محددة وموطن ثابت، وموارد وتنظيمات تهيئ الحاجات والخدمات الأساسية فمفهوم المجتمع المحلي بالمفرد لا يسمي ولا يحدد موضوع دراستنا. وكما قلنا من قبل فإن هذا المفهوم المبرر إجرائياً يصبح مبرراً معرفياً إذا ما استطعنا أن نولد منه أسئلة ذات فائدة مباشرة لتحليلنا.

3-1: هل يمكن تحليل هذه الروايات باعتبارها سرداً معزولاً ليس له أي علاقة مع مظاهر الفكر الأخرى؟. بالتأكيد لا؛ فعندما ينشط فكر ما ويشع في مرحلة تاريخية، فإنه يتحرك في كافة المجالات ومنها الفنون. «هذه مقولة لا تستوجب أن يكون كل فنان واعياً بها، ولكن تستدعي أن يكون هناك ما يشبه تفتح بيئة أو مناخ موائم يساعد على تفتح كل تجليات الفكر مثرية بعضها بعضاً. إذ ذاك نتحدث عن روح العصر، ولا يهم عند ذاك إن كان روح العصر هذا هو «قدر الوجود» أو الشروط الجدلية لحقبة من حقب التاريخ».

إننا إذ نربط بين الروايات التي سنحللها وبين الفكر الناشط لمرحلتها؛ فلأن هناك علاقة بين الرواية والمرحلة التي كتبت فيها. ففي مرحلة تاريخية ما يندفع كل الكتاب نحو وجهة مطبوعين بروح واحدة هي روح المرحلة. وإذا ما اتفقنا على أن هذه الروح أي أن في مرحلة معينة يندفع كل المبدعين نحو وجهة محددة متأثرين بروح واحدة، وبالمحل أي الذي تنبع منه حقيقة مرحلة ما. فما روح المرحلة التي كتبت فيها هذه الروايات التي سنحللها؟ ما محلها؟ وأي قوة في مرحلتها التاريخية عابرة لفردية أي كاتب من كتابها؟.

لقد بات معروفاً الآن أن مشكلة النهضة هي التي كانت وراء انبعاث الفكر العربي الحديث، ومن غير أن نتوقف عند بدايات اليقظة العربية وتبلور أهدافها الوطنية والقومية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، سننتقل بسرعة إلى التجربة الناصرية التي أحدثت تحولات عميقة في السياسة والفكر العربيين؛ فمفاهيم كالوحدة والاشتراكية شكلت إيديولوجية رسمية لمصر، الدولة العربية والاستعمار الصهيوني والإمبريالي، وانفتاحها على ما كان ينعت بالفكر التقدمي العالمي جعل الإيديولوجيا تتغير تغيراً عميقاً في العالم العربي.

هذه الخلفية ستبقى ناقصة من غير

أن نتحدث عن القضية الفلسطينية التي وضعت العالم العربي بعد عام 1948 أمام مقتضيات تاريخية وثقافية استثنائية. بل إن التعبير عما حدث بمقتضيات تاريخية وثقافية استثنائية تعبير اعتبره البعض ينطوي على أشد ضروب التبخيس «فذلك العام والسيرورات التي شكل ذروتها يمثل انفجاراً لاتزال آثاره تقع على الحاضر بلا هوادة، وما من عربي أمكنه أن يتجاهل الحدث مهما كان مسلحاً في تلك اللحظة بالقومية المناطقية أو القبلية أو الدينية».

وإذا كانت الوظيفة العملية المجتمعية لقضايا الوحدة والاشتراكية والرجعية والإمبريالية تتفوق من حيث الأهمية على قيمتها المعرفية، فإن الإيديولوجيا هي روح المرحلة التاريخية التي بدأت في خمسينات القرن الماضي في العالم العربي. هذه الإيديولوجيا هي التي وقفت وراء القضايا الشكلية والتاريخية التي واجهها الكاتب العربي في الستينات والسبعينات، وهي التي غذت الكتابة وحولتها إلى فعل تاريخي، بل فعل مقاومة بعد عام 1967. فإذا كانت الرواية قبل عام 1948 رواية تلخيص تاريخي، فقد أصبحت بعد ذلك العام رواية تطور تاريخي واجتماعي، والثيمة الكبرى كما يرصد الناقد المصري غالي شكري في معظم الروايات المصرية بعد عام 1948 هي الصراع شبه المأساوي بين الشخصية الرئيسية وبين قوة خارجية ما.

1-4: من الأحداث التي شهدها العالم العربي في النصف الثاني من القرن العشرين الهجرات البشرية التي ارتبطت بقيام دولة إسرائيل، وبالتطور الاقتصادي لبعض الدول العربية. قد تكون الهجرة قسرية مرتبطة بقوى احتلال ومجازر بشرية وحروب وصراعات إقليمية، أو لأسباب شخصية أو اجتماعية مرتبطة بالفقر والمجاعة وتحسين الأحوال المعيشية، أو لأسباب سياسية مرتبطة بالقمع الذي كانت تمارسه غالب الأنظمة العربية.

لقد انعكست هذه الهجرات سواء كانت قسرية أو اختيارية على دولة كالمملكة العربية السعودية اعتبرت «اليوتوبيا» لكل المهاجرين، وشكلت مركزاً جذاباً وقوياً. إن مركزية المملكة المتعلقة بالهجرة إليها نجمت عن تدفق البترول بكميات تجارية ضخمة، أكسبها بريقاً لم تبلغه أي دولة عربية أخرى.

ترتب على هذه الهجرات أن كان البعض منفياً أو لاجئاً أو مغترباً أو مهاجراً، يعني المنفي من يحال بينه وبين العودة إلى وطنه، واللاجئ من يحتاج إلى مساعدة، والمغترب من يعيش طواعية في بلد غير بلده

لأسباب شخصية أو اجتماعية، أما المهاجر فيعني من يختار مغادرة وطنه، وبالرغم من هذه الفروق إلا أن الجميع يعيشون – بمعنى ما – في منفى، وإن كان بعضهم لم يجبر على ذلك.

5-1: وإذا كان «للمنافي طريقة لتكون شرط الأدب» فالسؤال هو: كيف تحول المنفى إلى حافز قوي بل وخصيب من حوافز كتابة الرواية عن مجتمعنا المحلي؟. لا يجاب عن هذا السؤال من غير أن نتعرض لاقتران القومية بالمنفى. يقول إدوارد سعيد «التفاعل بين القومية والمنفى هو أشبه بديالكتيك العبد والسيد عند هيجل؛ حيث يعمل كل من هذين الضدين على إملاء الآخر وتشكيله». سيتعين علينا أن نحتفظ بهذه الصيغة، نحتفظ بها لكي نلفت النظر إلى أن المنفى – بخلاف القومية – هو في جوهره حالة منقطعة من حالات الكينونة؛ فالمنفيون مجتثون من جذورهم، ومن أرضهم، ومن ماضيهم؛ لذلك فهم يشعرون – كما يقول إدوارد سعيد – بالحاجة الملحة إلى إعادة تشكيل حيواتهم المحطمة بحيث ينظرون إلى أنفسهم على أنهم جزء من إيديولوجيا ظافرة أو شعب متجدد. يتابع إدوارد سعيد «والشيء الحاسم هنا هو أن حالة النفي الخالية من هذه الإيديولوجيا الظافرة – المصممة للم شتات تاريخ المنفى المحطم في كل جديد – هو حالة لا يمكن احتمالها في النهاية، وهي في النهاية حالة مستحيلة في عالم اليوم».

سنتفحص المنفيين الفلسطينيين لصلتهم المباشرة بموضوعنا، فبعد 1948 حل واقع جيد في حياة الشعب الفلسطيني، وبرزت كلمات من نوع المنفيين والشتات واللاجئين والمهاجرين، والأخطر من هذا هو غياب الحاضن الوطني لمشروعهم الثقافي، غياب البيت المعنوي عن السيادة الوطنية.

ما الحل إذن؟ سندرج فيما يلي الاستنتاج النهائي الذي توصل إليه الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور للمشروع الثقافي الفلسطيني بعد 1948. يقول «يلاحظ أن مجمل الخطاب الثقافي الفلسطيني في هذه الفترة كان منحازاً إلى فكرة الوحدة العربية والتقدم، بل إن الشتات منح الكاتب الفلسطيني قدرة على التعدد والمعرفة بالأقطار العربية، فرأينا جبراً يقدم مدينة بغداد في روايته «صيادون في شارع ضيق». وسننتظر سنوات حتي يظهر جيل روائي شاب يقدم الجزيرة العربية مثل يحيى يخلف في «نجران تحت الصفر» وجمال جنيد في «الأخدود» وإبراهيم نصرالله في «براري الحمى».

6-1: هل انتسجت خيوط كثيرة في هذه الخلفية؟ وإذا ما انتسجت فأي خيط نمسك؟ سنمسك بروح المرحلة التاريخية وما يترتب عليها من أن هذه الروح عابرة للفردية، وأن الروايات التي كتبت عن مجتمعنا ليست معزولة عن تلك الرواح، وأن الكتاب الذين كتبوها مطبوعين بها، وأن هذا لا يستدعي أن يكونوا واعين بما يفعلونه، فكما قدمنا.....

هكذا إذن فالأمر لا يتعلق بكتابة رواية فحسب، بل وفاء لروح المرحلة التاريخية، وفاء يذوب فردية هؤلاء الكتاب، ويفسر ورود قضايا التحرر الوطني والوحدة العربية والصراع مع الرجعية الإمبريالية التي لا تكاد تخلو منها رواية من الروايات التي كتبت عن مجتمعنا. إن الاستجابات لحضور هذا الخيط سواء أكانت مباشرة أو غير مباشرة تثري الروايات، وأحياناً تسطحها، وغالباً ما تحتاج إلى استقصاء نقدي؛ لذلك سأقترح عدداً من القضايا للنقاش:

1- الافتراضات المتعلقة بالشخصية السعودية، والمعروضة في الروايات من حيث هي بدهيات وصور مسبقة، واشتغال الروايات على مخزون من المعارف المؤسسة، غير البريئة أحياناً من التحاملات الثقافية ومفاهيم كالرجعية والتخلف والهامش.

2 – استدعاء الشخصية السعودية لكي تقصي في خلفية المشهد الروائي؛ ولكي تهمش خدمة لشخصية الراوي، وعرضها كما لو كانت تمثيلاً لأفكار اجتماعية، بل وأحياناً عرضها في مشاهد كاريكاتورية.

3 – الشخصيات السعودية السوداء، وعرضها على خلفية قضايا اجتماعية وطبقية وأخلاقية، وأحياناً بوصفها علامات على الشهوانية، أو دلائل على جفاء الإنسانية المحيطة بهم، أو ضحايا لعمى مجتمع.

4 – المرأة السعودية، وتقديمها موضعاً للتأمل في القيود والمعاناة، وتوظيفها أحياناً في مشاهد وحوارات للحديث عن قضايا حقوقية وأخلاقية.

5 – اللهجة السعودية للمجتمعات السعودية المحلية، وإيرادها لمجرد التمييز بين «نا» وبين «هم»، ويعتبر أحد الباحثين، لخلق المسافة الضرورية التي يلغيها ضمير الجماعة لتعزيز الآخرية.

هذه هي القضايا التي سنناقشها، ولا ندعي أننا سنحقق استنتاجات لها صفة اليقينية، فما توقفنا عنده من مشاهد وحوارات تشير إلى هذه القضايا، وتظهر

مدى معقولية أن نتناولها في ضوء روح المرحلة التي كتبت فيها الروايات، ومفاهيمها كالرجعية والتقدمية والتخلف والنضال والمركز والهامش. نقول تشير ولم نقل تكفي، لذلك فما سنتوصل إليه بعد التحليل سيبقى هو أيضاً مجرد فرضيات أولية.

ولكي نناقش هذه القضايا اشتغلنا على متن مكون أربع روايات هي: «نجران تحت الصفر» ليحيى يخلف، و«الطريق إلى بلحارث» لجمال ناجي، و«براري الحمى» لإبراهيم نصر الله، و«البلدة الأخرى» لإبراهيم عبدالمجيد، وقد استبعدنا رواية «مسك الغزال» لحنان الشيخ لأسباب تتعلق بالحدود الموضوعية لهذه المقاربة، والمسار الذي يقترحه هذا التحديد، ولأسباب منهجية؛ ذلك أن مفهوم العينة يفرض ذاته من حيث هو جزء من هذه المقاربة، وبالتالي فالمتن الذي اخترته يمثل عينة غرضية أو قصدية.

بعد هذا يبقى السؤال: هل يمكن أن نتهم بكوننا نخل بالرواية ونحن نختزلها في شخصية؟؟ أو نخل بالمجتمع ونحن نختزله في فرد؟ لا بأس من أن نذكر بما هو معروف عن أي مقاربة، فمن الصعب وجود مقاربة كلية، ففي كل مقاربة نوسع حدود معرفتنا بحالة ما، وفي كل حالة نواجه خياراً، وفي كل خيار خسارة يحملها الجانب الذي أهملناه، وكما يقول أحد العلماء «إن لنا حرية الاختيار، ولكن لا مفر من الرضوخ للحقيقة القائلة، إن إنجاز بعض الأمور، يوجب علينا أن نهمل بعضها الآخر».

بهذا ننهي ملاحظاتنا المنهجية، وسندرج الآن الاستنتاج النهائي لتحليل الروايات، ثم نتمه بسلسلة من الأفكار التوضيحية.

2 – الاستنتاجات:

1-2: إن النقاش متضمن في مفهوم الشخصية السعودية؛ فالاستخدام الذي خصت به الروايات هذا المفهوم يساهم في جلاء الفرضيات التي يُتمسك بها. وسواء ظهرت تلك الفرضيات أم لم تظهر، فالروايات محكومة بفكرة مفادها: أن ثمة شخصية واضحة المعالم والسمات يمكن أن توصف بأنها سعودية. على أن هذا الوصف لا يتعلق بنسبة إلى كيان سياسي فحسب، إنما أيضاً إلى مميزات وملامح وسمات ثقافية بالمعنى العام للثقافة.

إننا نسعى من غير أن نفرض تصورنا إلى التعرف على الأفكار والمفاهيم المسبقة التي توجه الروايات، فيحيى يخلف وهو يضيف فصلاً إلى روايته «نجران تحت الصفر» يجد من الضروري أن يذكر فيه

السبب في أن شخصية غير سعودية هي كمال الغزاوي لم تدخل في الرواية. يقول: «كان من المفروض أن يكون واحداً من أبطال روايتي، ولكن عندما بدأت في الكتابة، كان يهرب من بين السطور كالعصافير. كان مهراً جامحاً لا يمكن ترويضه، ولم أستطع حشره بين عشرات الشخصيات، فقد كان ذا كبرياء ونزق. (ص 114).

ما الذي تكونه الشخصيات التي حشرها إذا لم تكن جامحة وذات كبرياء ونزق؟ على الأقل هي ليست كذلك، ومفرغة من أي سمة تحيل إلى كبرياء، والدليل أنها استجابت للحشر. هكذا يبدو وبشكل جلي أن المسألة ليست مسألة إمكانات سردية فحسب، بل تتعلق بشيء آخر؛ بأفكار وتصورات ومعتقدات تتعلق بـ «معركة الرجعية ضد التقدم» (ص 123) التي عبر عنها كمال الغزاوي، والتي تعبر الرواية في أغلب الأحيان بالإحالة إليها، وبالإحالة إلى المحيط الذي يجد فيه يحيى يخلف فرص اختيار وسائله واستعمال أدواته وحشر شخصياته.

تكاد تكون الأحداث التي ذكرها في الملحق هي هي أحداث الرواية، حتى بعض الشخصيات بأسمائها كالزبال عباجة (ص 123/54) والفلسطيني رأفت (ص 124/64).

وفي هذا السياق ينبغي أن تؤطر الرواية في أن يحيى يخلف اختار لها ما يبدو أكثر فائدة في تأكيد وتوسيع توقعاته وتخميناته. أما ما يتعلق بالشخصيات التي حشرها فهي غير موجودة ثقافياً في العصور الحديثة، إذ تنتمي إلى عالم القرون الوسطى (ص 122) وهي مصدر خطر دائم؛ وقد عبر عن هذا كمال الغزاوي قائلاً: «في هذه المدينة يريدون منا أن نصبح كلاباً... التخلف في نجران واحد من أسباب الهزيمة في فلسطين، والطريق إلى فلسطين يجب أن تكنس التخلف في نجران (ص 125).

لنفكر في نتائج هذا التحليل، ولنذكر بروح المرحلة التي تحدثنا عنها؛ فإزاء معركة بين الرجعية والتقدم، بين الملكية والجمهورية، بين الثورة والإمبريالية، بين الاستعمار والتحرر، ستكون للكاتب استجابات وكيفية وجود يمليها إدراكه لهذا الصراع، سواء وعى ذلك أم لم يع، وبالتذكير بأحداث الرواية يصبح السرد اختياراً لما يبدو أنه أكثر فائدة لصياغات إيديولوجية معرفية وأخلاقية.

لذلك لا وجود لعزلة يحيى يخلف في رواية «نجران تحت الصفر»، بل وأكثر من ذلك لا يمكن تصور رصده الأحداث خاضعاً لحالة سردية معطاة فحسب، يلتحق يحيى يخلف بالسرد، ويرصد الأحداث المتولدة عن

تخميناته وتوقعاته التي تملي ما يختار وتهيمن عليه. وهو هنا يستجيب لتوقع، ويعبر عن فرضيات، وتتقاطع الأحداث والوقائع التي يسردها مع فرضياته التي يكتب لها.

إذا كان ذلك كذلك، ففرضيات يحيى يخلف ومعتقداته وتصوراته إن لم تتحكم في تفاصيل ما يسرده، فهي تتحكم على الأقل في خطوطه العريضة. وبالفعل فما ينظم السرد في رواية «نجران تحت الصفر» يكمن في فرضيات كاتبها التي تحدد رؤيته للشخصية السعودية، وطريقة فهمها وعيشها؛ فأمام ما يحدث وما يختار للراوي رصده، تتولد الطبيعة غير الحيادية، حتى في الممارسات التي ليست عامة؛ ولأن الراوي في الغالب ينطق باسم أفكار الكاتب وتصوراته المسبقة، فهو يعير صوته له، ويمنحه ما يريده، ويتكيف معه.

هل طريقة القراءة التي تعلق الكاتب خارج روايته أمراً ممكناً؟ ما الذي يبقى بعد ما قلناه من الفكرة النقدية المتعلقة بعدم المطابقة بين الكاتب وبين شخصياته؟ سنرى أن فكرة حيادية الكاتب الممكنة تقلقها أن من يكتب هو دائماً الكاتب، وأحد الأسباب التي تدعو إلى أن الحياد غير ممكن بالمطلق هو أن الكاتب يتحمل القيم التي يحضرها إلى فنه؛ وقد أكدت «توني مريسون» وهي تتأمل الطرائق التي يحول بها الكاتب أوجهاً من خلفياتهم إلى لغة، أكدت بما تعرفه ككاتبة خوض الكتاب «لحروب سرية، وترتيبهم لجميع أنواع الجدل في نصوصهم.... وأنهم يعرفون دائماً على مستوى ما أنهم يفعلون هذا». هكذا تبحث في ذهن وخيال وسلوك ولغة الكاتب، وما يعادل قيمة البحث هو إجابتها التي تبين ما تفعله الإيديولوجيا في ذهن وخيال وسلوك الكتاب الذين يكتبون.

كما أن إدوارد سعيد وهو يدرس النثر والنثر القصصي العربيين بعد 1948، ويوضح الخلفية التي تقف وراء القضايا الشكلية والتاريخية والنفسية التي واجهها الروائي العربي، يتوصل إلى أن «شخص الكاتب غالباً ما يكون ذلك الشاهد المنخرط فيما يحكي عنه بما يكفي لكي يكون شخصية، والمنفصل عما يحكي عنه بما يكفي لأن يتمكن من الإشارة إلى مساوئ ما يحدث أمامه في السرد» ونحن نستطيع أن نتبنى هذا الاستنتاج من غير أن نغير منه أو نضيف إليه شيئاً.

هكذا إذن ففي البحث عن تحمل مسؤوليات الكاتب الشخصية في تحمل ترتيبات عمله، وخلق شخصياته، وكونه الشاهد المنخرط والمنفصل بما يكفي، نرى أن الراوي في هذه الروايات محروم نسبياً لا من

رؤية الجانب الإيجابي في الشخصية السعودية وحسب، بل من إمكانية معارضة الكاتب أيضاً. لا مجال لدى الراوي لأن يرصد مشهداً أو يورد عبارة أو حتى كلمة واحدة لا تتناغم وتتواطأ مع أفكار الكاتب وتصوراته.

على سبيل المثال، فبالنسبة إلى الراوي في رواية «البلدة الأخرى»، تظل الشخصية السعودية مجردة من الفكر المنطقي ومن طرق المعرفة العلمية، كالصورة التي يظهر عليها محضر المختبر وهو يحلل عينة مريض على أنها عينة مريض آخر (ص 211) وفي صورة الرجل الذي يلتقي بزوجته في المستشفى ليثبت أنه سليم، وفي صورة زوجته التي وافقت لتدلل على عجزه (ص 214).

إن الأمر لا يتعلق بنوع من التحليل نزعم به التدليل بمحتوى الروايات على مواقف مريبة ومتعمدة لتشويه الشخصية السعودية، إنما يتعلق بالراوي الذي يرصد أحداثاً، وينقل أقوالاً، ويدير حوارات حسب شبكة من تصورات الكاتب وتوقعاته وتخميناته، الأمر الذي يجعل الواقع لا يتجلى في اكتماله وتنوعه. يورد الراوي في البلدة الأخرى قولاً لفاروق وهما يتحادثان على الطريق. كان فاروق يقود بسرعة، وقد مرت بجانبه سيارة تسير بسرعة فائقة. قال فاروق: «الجميع هنا يقودون سياراتهم بجنون، ويمرون من الجانب المخطئ» (ص 12).

إن التسليم بحقيقة أن عدداً من السعوديين يقودون بسرعة، وأنهم يمرون من الجانب الخاطئ، لا يعني أن هذا سلوك صحيح، لكنه لا يعني أيضاً أن عدم احترام قواعد المرور يشكل جوهرهم، فأي شيء يظهر أو يحدث في الحياة ليس بالضرورة مطلقاً، لكن يوجد في قلب هذا القول تعميم مطلق هو: ليس هنا إنسان يحترم قواعد المرور. إن صورة الناس المجردة من التنظيم، تدرك على أنها فوضى لا تجد لها موقعاً في العالم المنظم.

نحن هنا لا نفكر في حوار أو موقف أو حدث وحيد وملائم لما نبرهن عليه، فالأحداث المرصودة، والأقوال المتعلقة بالشخصية السعودية تنوعت عبر الروايات: الشره عند المقاولين حتى إنهم يرفضون دفع مستحقات الميت وشحن جثته (ص 50) الطريقة التي تدفع رجال الدين إلى أن يسوقوا الناس إلى المساجد (ص 78) التفكير الخرافي الذي يجعل مريضاً يعتقد في شفاء عيدان يابسة (ص 106) الطقوس البدائية كالختان التي تورث الموت (ص 201)

المراقبة والترصد والتجسس التي تجعل حتى الهواء يترصد أحاسيس البشر لينقلها إلى العسس (ص 233).

وعلى كل حال، وبالرغم من تنوع المواقف والحوارات والأحداث في الروايات، إلا أن ذلك لا يغير شيئاً من جوهر المشكلة فالافتراضات المختزلة عن الشخصية السعودية، والمأخوذة من حيث هي بدهيات وصور مسبقة، والاشتغال بمخزون مفرط من المعارف القبلية هي التي تتحكم في السرد، وفي نظرة الراوي غير البريئة أحياناً من العوامل السياسية والإيديولوجية والتحاملات الثقافية للكاتب.

2-2: إلى الآن تمكنا من أن نرى جزئياً كيف أن الكاتب لا يتخلص من المقترحات التي توجهها إليه خلفيته المعرفية، وسنرى الآن كيف أن كتابة هذه الروايات تتحقق على مستوى حاجة حيوية إلى مشروع إيديولوجي. لقد توصل أحد النقاد وهو يحلل رواية البلدة الأخرى إلى ما يطلق عليه رسالتها الإيديولوجية، وهي رسالة تتقاطع من وجهة نظره مع رواية أخرى هي رواية مسك الغزال، تتقاطع في أنهما يشيران إلى انتهاك المكان للجسد واستحالة إنقاذ الروح إلا بمغادرة المكان، ثم يضيف: «لا شك أن روايات من هذا النوع تمهد الطريق لأعمال جديدة تجيب فنياً وثقافياً عن سؤال ما انفك يقض مضاجعنا من سنوات: ماذا فعل النفط بهم وبنا».

ولكي يتابع الفكرة يورد ملاحظة جوهرية تتعلق برواية البلدة الأخرى؛ فتبوك من وجهة نظره هي بمعنى ما صورة جانبية للمكان الصحراوي المحافظ «الذي أصبح بفعل الثورة النفطية قبلة للفقراء واللصوص، وحاضرة للبدو الذين شعروا دائماً أنهم على هامش التاريخ فأصبحوا – فجأة – في مركز الكون».

إن ما يلفت الانتباه هو: إذا كان هؤلاء البدو قد أصبحوا في مركز الكون، فماذا يقعون في خلفية المشاهد الروائية؟ وهي النتيجة التي خلص إليها هذا الناقد. يقول «تبدو الشخصيات في البلدة الأخرى متطرفة في تمثيلها لما ينبغي أن تكونه... كما أن نظام السرد يستدعي الشخصيات أو يقصيها في خلفية المشهد الروائي؛ خدمة لشخصية الراوي مما يجعلها تجريدية وثانوية، ماعدا شخصية الراوي».

ولأن موضوعنا هم البدو الذين كانوا في الهامش ثم أصبحوا في المركز، ثم أعيدوا في هامش السرد، فبإمكاننا الحديث عن خطاطات عقلية تفرض وجودها على الكاتب وتشكل كتابته. ولدينا في رواية

«البلدة الأخرى» بعض المعلومات تخص الكيفية التي كتبت بها الروايات والتصورات التي كتبت في ظلها. ففي هذه الرواية يقوم عهد بأن يكون الراوي مرآة لامعة تنزلق عليها الوقائع (ص 41) وألا يكون مشاركاً في أي شيء (ص 70) وحينما ينسى هذا العهد يتساءل: كيف نسي أن يكون مرآة لامعة؟ (ص 363). كما أنه يشيد بفضائل أن يكون الكاتب خبيثاً وما يترتب على خبثه من غباء القراء الذين يصدقون ما يكتبه الكاتب (ص 362).

لا يوجد لدينا دليل واحد يجعلنا نحمل المؤلف إبراهيم عبدالمجيد أفكار الراوي إسماعيل خضر موسى، الشخصية التي خلقها، لكن هناك دليل يشي بما يناقض هذا. فواضحة بنت سليمان التي فتحت للراوي إسماعيل علاقة بالمكان، هي أيضاً الإنسان الوحيد الذي انجذب إليه، بل إنه فكر وهو الهارب من كل ما يمت للمكان بصلة، فكر في إحدى اللحظات أنه يحبها. هذه الفتاة تحضر وتتصدر المشهد الروائي لا لأنها سعودية، بل لأن جدها لأمها مصري، الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى أن يتساءل عن هذه الحيلة السردية، حيلة أن يكون جدها مصرياً. يقول «لا ندري هل كانت حيلة شعورية، أم أن فكرة لاواعية فرضت نفسها على إبراهيم عبدالمجيد فجعلته يبتكر لواضحة صلة ما بشيء لا ينتمي إلى المكان».

من هذا الدليل، ينشأ قناعة قلقة بأن المؤلف إبراهيم عبدالمجيد يعرف بأنه ينجز حيلة سردية مقنعة للقارئ، وأنه يرتب نزعة ثأرية للراوي لكي يقول: «قبلتها هنا، في المملكة التي تقع في الغرب من قارة آسيا، وتطل على البحر الأحمر، والمحيط الهندي، والخليج العربي، وفيها قبلة المسلمين من كل أنحاء العالم، ومنها هربت الجن والعفاريت بسبب الحر والقر» (ص 237).

في مقابل حضور هذه الشخصية يحيل سردية تعيدها إلى شوب في أصولها السعودية، تقصي شخصية العم عبدالله. لقد رُتب لكي يكون صاحب الشركة التي يتعاقد مع الراوي، وبالتالي فهو المحفز للسرد، فلولاه لما جاء الراوي، ولما كتب الرواية، ومع ذلك يقصى في خلفية المشاهد الروائية، ولا يكاد يحضر. لقد وجد خدمة للراوي، وإقصائه ليس بلا دلالة، فهو وإن كان من البدو الذين أصبحوا فجأة في المركز بماله وجاهه، إلا أنه يبقى مثلما كان قبل النفط، يبقى في الهامش، لا يمتلك مكاناً أو شأناً، فضلاً عن ذلك، فإن إقصاء كهذا يفترض فكرة المركز والهامش، أي أن كل ما هو في

المركز يلزم أن ينبعث من أمكنة جغرافية غير الصحراء.

يبدو أن هناك اتفاقاً ضمنياً في الروايات، اتفاقاً خفياً أو واضحاً على أن تبقى الشخصية السعودية في الخلف، ولا يمكن أن نعيد هذا الاتفاق إلى الرواة، بل إلى الكتاب الذين تمثلوا بوعي أو بغير وعي روح المرحلة التاريخية التي تبنت المركز والهامش. فعلى سبيل المثال، الغامدي وهو شيخ مشايخ التجار (ص 5) لا يحضر في رواية «نجران تحت الصفر» على مستوى مهم، وحين يحضر يكون في مشاهد خاطفة، يكلم نفسه أو شارد الذهن» (ص 8/6) وعايض مدير المدرسة في رواية «الطريق إلى بلحارث» هامشي في السرد ولا يحضر إلا في مستوى يؤهله لأن يكون شبقاً ومزواجاً (ص 52) وبوعايض في الرواية ذاتها لا يحضر إلا لكي يرتب جلسات منصور الليلية (ص 53). ليس هذا فحسب، فأغلب شخصيات «براري الحمى» السعودية تبدو بلا ملامح (ص 44).

يبقى بعد هذا الظهور الخفي والمشوش، تحديد مجال آخر تظهر فيه الشخصية السعودية في صورة كاريكاتورية. لنقرأ «الشاب يرتدي جلباباً أبيض سابغاً ونظيفاً للغاية، والغترة فوق رأسه بيضاء ونظيفة، والعقال أسود ونظيف، لكن القرد هو الذي يشد عيني... وتابعت النظر إلى القرد.. صغير بني اللون، قليل الشعر، بعينين ملونتين حولهما شعر طويل، وحول عنقه هالة من الشعر الأزرق المنفوش. قرد جميل بحق، يرفع ذيله الرفيع أعلى من رأس صاحبه (ص 36).

هذه الصورة مرسومة ببراعة، وموصوفة بدقة، وتتطور بمنطق غير طبيعي، لكنه منطق قوي بغرض التعبير عن شيء أساس، تمسح عينا الراوي الشاب، ثوبه وغترته وعقاله، لا أهمية في هذا الوصف لما هو درامي بقدر ما الأهمية لما هو محسوس، ثم تتعثران في القرد. لا يوجد أي مبرر لوجود القرد، ومع ذلك لا يوجد نشاز في أن تتوقف العينان عن تفاصيله، شعره وعنقه. قرد جميل تبلغ قمة جماله حينما يرفع ذيله الرفيع أعلى من رأس صاحبه.

هذا الشاب اسمه منصور، ولا يظهر في الرواية إلا وقرده على كتفه (ص 123/59) أما القرد فاسمه منصور الصغير (ص 27) وحينما فر القرد ذات يوم ضربه صارخاً «يا كلب». إن منصور شخصية فائضة عن الحياة، لا تعمل وتعيش حياة مجانية، لذلك وفوق صورته الساخرة، فهو صورة للبدوي الخامل الذي وجد نفسه ثرياً، الأمر الذي يجمله الراوي في الرواية على هذا النحو

«لقد امتلك البدوي، ولا يفطن أنها ليست من صنع يده، والويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن» (ص 314). بكل تأكيد يبقى ما توقفنا عنده جزئياً، لكن المسلك الأساسي يبقى ثابتاً في الروايات هو: استدعاء الشخصيات السعودية لكي تهمش أو لكي تظهر في صورة ساخرة.

3-2: كيف نؤول هذا الحوار الذي ورد في رواية «براري الحمى»؟

قلت: وما علاقة العمة صالحة وابنتها؟

فقال: ألا ترى سالمة جميلة؟

قلت: جميلة.

قال: وهي لا شك حارة كأمها.

قلت: وكيف عرفت؟

قال: يقولون – والله أعلم – أن العمة صالحة بخلاف كل نساء الأرض. (ص 80).

يتذكر من قرأ الرواية أن جمال سالمة مركب من سواد البشرة وتناسق القسمات. باختصار وكما يصفها الراوي «زنجية نموذجية» (ص 61). أما أمها صالحة فتدير مقهى، هي عمة يتأفف السارد من عمومتها. يقول: «العمة صالحة.. هي عمة على أي حال، قد لا تكون عمتي، لكنها عمة إنسان ما. لابأس.. العمة صالحة. (ص 60).

ونحن نورد الحوار، تسترعي الانتباه عبارة «لا شك هي حارة كأمها الانتباه»: فـ«لا شك» تشير إلى يقينية ما بعدها، وما بعدها أن صالحة حارة، وحارة في هذا السياق كلمة تنتمي إلى معجم الجنس، وهي تعني أن سالمة أبعد من أن تكون جميلة، وأبعد من أن ترغب مثلما يرغب النساء. بعبارة أخرى لا تعدو أن تكون سالمة تصبو لأن تُشبع.

يرد الحوار في سياق إمكانية الحصول على الغنى: ففي رواية ثريبان يشكل المتنفذون سلطة يجلبون مداخيلهم المادية من إيجار البيوت، وغياب الرقابة تورث حرية للموظفين والمتنفذين لبناء شبكة من العلاقات؛ فالشيخ حجر ولكي يؤجر منزلاً ذبح خروفين لمدير التعليم، ودعا صالحة وابنتها سالمة لكي يسهروا معاً (ص 80)، وبالتالي فالحوار لا يديم تمثيلات النساء السود في الثقافة العربية فحسب، بل والكيفية التي يمكن أن يستخدمن بها من قبل الشخصيات السعودية ليراكموا ثرواتهم، ولا يُستثنى منهم الشيخ حجر بما يمثله في القرية من سلطة اجتماعية ودينية (ص 78) ولا مدير التعليم بما يمثله من سلطة إدارية.

لم يكن بوسع هذا الحوار أن يثير الانتباه؛ لو لم يدرج فيما هو أبعد من عرض النساء السود في علاقتهن بالمتخيل في

الثقافة العربية، صحيح أنه يشتمل على ذلك، إلا أنه يتخطاه، ولأجل الإقناع يدرج الحوار في إطار تهافت الشخصية السعودية على كسب الفوائد، وصراع المتنفذين عليها، وفي إطار مجتمع يقيم علاقاته الإنسانية على أساس السلطة والنفوذ واللصوصية والرشاوي.

كيف هو الأمر في الروايات الأخرى؟ بإمكاننا أن نؤكد أن الاستخدام يتم بشكل مباشر، تتعلق الأمثلة الأولى بالأحياء السوداء مثل حي أم درمان في رواية «البلدة الأخرى». يقع الحي خلف الجامع الذي يقال إن الرسول ﷺ أقام بناءه، وقد سمي بهذا الاسم لأن ساكنيه من السود، وهو حي يشتهر بلياليه الحمراء، ومعظم ساكنيه رجالاً ونساء من المنشدين والمغنين والراقصين.

يفرض منطق المقاربة أن نبحث دلالة هذا الحي الأسود، ويتبادر إلى الذهن التناسب بين الفقر وبين هذه الفئة من الناس، وارتباطه بالجريمة، هو حي في الخلف، يبعث الخوف، ويبدو فيه الليل مصدراً للخطر، ومكانه في الخلفية، وتحت ضوء النجوم الباهت ليس بل دلالة، فهو يقابل الشارع العام المضاء، ويقابل المحلات التجارية التي يقف أمامها عدد من الأمريكيين، يشربون السفن أب بما فيهم امرأة شقراء مكشوفة الوجه، تلبس (جينزاً) وتضحك بجرأة غير معتادة (ص 75)، ونحن نستخلص من هذا أن الحي عُرض بالقدر الذي يؤثر في المشهد العام للمدينة ويخدشها، ويلعب دوراً في توجيه السرد. وفي بروز اتجاهات تتعلق بمطالب حقوقية وإنسانية.

إن يحيى يخلف هو الأكثر وضوحاً فروايته «نجران تحت الصفر» تعيد التفكير في مصير السود، لكن إذا نقلنا مشاهد حي العبيد والعبيد الذين يعيشون فيه إلى فضاء مختلف، ومفصول عن نزعته السردية، فإنه لا يحدث سوى أن يكون خزاناً لقضايا طبقية. حي لا يوجد فيه سوى مخلفات الأحياء الأخرى (ص 55). إن هذا الحي الذي يقدم بلا حياة، كضحية بشكل خلفية لأبي شنان لكي يتحدث عن واجب النضال من أجل العبيد (ص 36) ووجوب أن يستفيق العبيد من سباتهم (ص 27).

سنسلط الضوء على بعض سكان الحي، وعلى بعض الأحداث التي حددت سمية جارية الأمير السابقة، هناك أولاً الحب الذي جمع بينها وبين أحد العبيد، وثانياً: هناك حادثة وقعت لهذا العبد، وثالثاً: إهداؤه للملك. كل هذا لكي تكون سمية صورة معبرة عن العملية التي تتشكل بها العلاقة بين هذه

الشريحة من الناس، وبين ما يحيط بهم، ويقدمون ضحايا عمى أخلاقي وإنساني.

تصبح الصورة أكثر وضوحاً، مع «ابن زمينة»، فبعد أن دار بينه وبين عروسه حواراً عن الجوع والفاقة خرج غاضباً، وعند أحد الجزارين حضن ذبيحة وأخذ ينهش اللحم (ص 48). أُخذ إلى السجن وهناك قطعت يده ووضعت مع فضلات السجناء، ليجدها الزبال (63). فيما بعد هرب من السجن وسُمع صوته في إذاعة صنعاء (ص 87). غريب أن ينتج عن سبب مثل هذا مثل هذه النتيجة، أن ينتج عن حضن اللحم ونهشه السجن، ثم قطع اليد، ثم الهروب، ثم الحديث من إذاعة صنعاء، ما يجعل الحدث شيئاً آخر غير أن يكون مسروداً، ومصمماً من أجل أهداف أخرى إنسانية وأخلاقية، وممارسات سلطة لا تعرف الرحمة يصل إلي حد الرعب.

4-2: لقد قمنا جزئياً بتتبع تمثيلات الرجال السود نساءً ورجالاً. ترى ماذا عن المرأة؟ من المفيد أن نذكر بالصياغة التقدمية المتعلقة بالمرأة، وهي الصياغة التي لا تنفك عن روح المرحلة التي كتبت فيها هذه الروايات. وتحدثنا عنها فيما قبل. تقول الصياغة: «إن التقدم والثورة في حاجة إلى مساهمة نضالية للمرأة حتى تتحرر من واقع التخلف والاضطهاد والجهل والحصار المركب الذي عاشه ومازالت ترزح تحت وطأته».

غير أن الملاحظ أن هذه الروايات لا تتحدث عن هذا الطرح، وحينما تقدم المرأة السعودية سردياً لا تقدمها عبر منظور نضالي يستهدف تغيير وضعها الاجتماعي، بل تقدم كـ......، وفي كل هذه الحالات تعرض في إطار قاس هو الرجم أو القتل اللذان يعملان لدفع القسوة إلى أقصى حدودها، ويؤججان العواطف بغض النظر عما يثيرانه من الأفكار. فالهدف هو بناء حالة عاطفية، لأن التحرر منها أشق من التحرر من الأفكار، ذلك أن الأفكار تروح وتجيء، بينما العواطف تبقى.

سنورد الآن حواراً دار في رواية «نجران تحت الصفر».

- قالت واحدة: أمسكوا امرأة كبير المطاوعة....
- قالت ثالثة: يا أختي لا يجوز.. كيف تنام.......؟.
- قالت الأولى بحدة: كيف يا أختي، إذن يحق لها أن........؟.

منذ البداية يلفت الحوار الانتباه بطبيعته غير الفردية، فالنساء يعرن أصواتهن للجانب الذي يريده منهن المجتمع، ويشير

إلى مثالية مطمئنة، ليس من شأن هذا أن يدفعنا إلى القول بأن المرأة بالمفرد لا توجد فيهن، بل إلى توالي واو الجماعة، يخصون، يختنون، يقتلون، يقولون، من هم؟ لا يوجد ما يشير إلى ذلك. فقط واو الجماعة، كما لو كان كل اعتراف بتاء الفاعل يظل ممنوعاً، وأن الحياة هي الاستسلام لحياة الجماعة لا حياة الفرد.

يدور الحوار حول زوجة كبير المطاوعة، لكنها لا تحضر، وما يعطي الحدث أهمية ليس حضورها، ولا حوار النساء، بل أثره على كبير المطاوعة؛ حيث لم يعد يصيغ لحيته ولا يشذبها ولا يكحل عينيه، عرضة للاستهزاء والسخرية، يخزه الناس بأعينهم، يمشي منكس الرأس، ويتمنى لو ابتلعته الأرض (ص 18). بهذا الأثر يبتعد الحدث عن قضايا تخص المرأة، ليجد له حلاً في وضعيات الزوج الذي خانته زوجته، والتي خرج إليها سرده. هذا الزوج هو أعلى سلطة دينية في المدينة، وبالتالي فقد خانته زوجته لكي يظهر في صورته المهزوزة، الصورة التي حينما يقول فيها: صل يا ولد صل، تخرج الكلمات شاحبة كالفحيح (ص 18).

ليس هذا فحسب، ففي رواية «البلدة الأخرى» وفي أول يوم يباشر فيه إسماعيل العمل، يرى سيارة شرطة مكشوفة يقف في صندوقها الخلفي شرطي يمسك بميكرفون يشهر بفتاة اسمها واضحة، الطالبة في المرحلة المتوسطة والتي خرجت مع رجل غريب إلى طريق تيماء المهجور (ص 31/30). على مستوى الفعل كما يحدث في الحياة، لا يحدث أن يشهر بفتاة بل العكس هو الصحيح، هذا المأزق في العلاقة مع الواقع سنتجاوزه على اعتبار أن السرد يجعل الأشياء تحدث. ليبقى السؤال حينئذ لماذا يحدث؟. يحدث لكي يصور امتهان المرأة، لكن هذا الامتهان وظف سردياً لا لكي نتملى في امتهانها، بل في عرض ممارسات لا إنسانية وغير حضارية ترتكبها السلطة. وإذا لم يكن كذلك، لماذا يغضب إسماعيل حينما منعت السلطة التشهير فيما بعد؟ لماذا يبحث في وقت ملله عن سيارة شرطة تشهر بأحد؟ (ص 352). لماذا يحنق وهو يقول: «من الذي فعل ذلك رغم حاجتي إليه؟» (ص 253).

سنتتبع سيرة واضحة، فبعد أن شهر بها تعرف عليها إسماعيل، لم تعرفها؟ تعرفها لكي..... كما يقول (ص). فيما بعد سافرت إلى الرياض، وبمحض الصدفة يقرأ رسالة لها في إحدى المجلات (ص 326) وتتابعت الرسائل (ص 343/342/341). تزوجت مسناً في السبعين، ضربته حتى أغمي عليه. وحينما أفاق عرف ما حدث له

فمات من هـول الصدمة (ص 357)، ثم نفذ فيها حكم القصاص.

على هذا النحو لا يستطيع امتهان المرأة ولا وضعها الاجتماعي المتردي تبرير الصدف والانتقالات ومحتويات الرسائل. صحيح أن واقع المرأة في مجتمعنا أعقد مما توهمنا به سيرة واضحة. لكن السؤال في النهاية يؤول إلى كيف عالج السرد سيرة واضحة؟ كيف عرضها؟ وعلى ما يبدو فقد كانت تمثل حالة للإثبات وليس حالة سرد مضاد يخلخل الواقع ويضع المرأة في حالة نضال من أجل حقوقها الاجتماعية.

5-1: وأنا أكاد أختم هذه المقاربة سأتوقف عند ملف فتحه أحد الباحثين وهو يحلل رواية «البلدة الأخرى» ويتعلق باللغة المحلية. يقول «لا يستطيع إبراهيم عبدالمجيد بطبيعة الحال الزعم أنهم لا يتكلمون مثلنا، لكنه يتوسل لتوكيد المغايرة اللغوية باختلاف دلالات الكلام، فيفتح الأسطر التمهيدية الأولى بزعيق الجندي في المطار «تقدم يا ولد». من المفهوم أن مخاطبة البالغين في مصر أو بلاد الشام بكلمة «ولد» تعني إهانته، بينما لا تحمل نفس المعنى في البلدان الخليجية. هكذا إذن يصبح السعودي هو الآخر. ليس فقط على المستوى اللغوي بل حتى على المستوى الفني، مستوى الغناء، ففي رواية «الطريق إلى بلحارث» يتحول غناء مطرب شعبي إلى مجرد صراخ ومواء قطط.

وإذا كان الشبه يسمح لنا بالتعرف فسنورد هنا للمقارنة ما قاله الروائي (إلياس كانيتي) وهو يسمع لغة المقاربة العربية والبربرية، يقول «لغة تلك البلاد التي لا أفهمها، هناك أحداث وصور وأصوات لا يمكنك أن تفهم معانيها في البداية، ولم تكن قد ترجمت من قبل، أو وضحت من خلال كلمات. إنها أعمق مما وراء الكلمات وأشد التباساً من الكلمات. أحلم برجل يتمكن من أن ينسى كل لغات الأرض التي تعلمها إلى درجة أنه يصبح غير قادر على أن يفهم ما يقال في هذا البلد أو ذاك (ص 15).

أخيراً. لقد كنا ونحن نواكب الحديث عن تمثيلات الشخصية السعودية في هذه الروايات، كنا على وعي بأن هذه المقاربة يمكن أن تؤخذ على أنها تضع الروايات موضع اتهام، لكن ما قصدته سأذكر به مرة أخرى وهو أنني اعتمدت على معرفتي بالكيفية التي تكتب بها الروايات، وعلى ما أعرفه من/ وعن الطرق التي يحول بها الكتاب خلفياتهم الإيديولوجية إلى سرد، وعن ترتيباتهم الأحداث وعن خوضهم الحروب السرية مع شخصياتهم لكي تطاوعهم، وتستجيب لفرضياتهم ومعارفهم المسبقة.

على أن هناك شيئاً آخر في غاية الأهمية، شيئاً جاهدنا في أن نتجنبه. شيئاً تعبر عنه مقولة لرولان بارت. تقول العبارة: «إن كلامي قد يكون سيئاً أحياناً، لكن الموضوع أسوأ منه بالتأكيد، لأن الحياء بالمطلق غير مضمون دائماً، خصوصاً حين يتورط الإنسان في الحوار مع خطاب يتعمد التزييف والتشويه والتحقير.

* * *

محور جماعة حوار ..

الآخر في الرواية السعودية

2008/2007

تواصلاً مع ما طرحته جماعة حوار بنادي جدة الأدبي من بحث وتحليل ودراسة للعلاقة بين الذات والآخر من خلال محور العام الماضي الذي كان بعنوان (حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية) فإننا نتطلع إلى البحث في نظرتنا نحو الآخر من خلال الروايات السعوية التي صدرت حديثاً، ونحن نعتقد أن المجتمع السعودي في فترة التسعينات قد شهد حقبة متسارعة وعميقة من التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية مما أصبح معه الآخر حاضراً بقوة في حياتنا سواء كان هذا الحضور إنسانياً مباشراً أو ذهنياً أو نفسياً.

ومفهوم الآخر الذي تصبو الجماعة إلى المدارسة حوله هو الآخر الذي يعيش بيننا دون تحديد لعرق أو هوية أو ديانة، تتأثر بحضوره بالقدر الذي نؤثر في حضوره، فكيف تنظر الرواية إلى هذا الحضور؟ وما هي آليات الإفصاح عن الصور النمطية التي يختزلها المجتمع عن الآخر؟ هل هي صور سلبية تؤكد القطيعة، أم أنها موضوعية؟ هل هناك نظرة استعلاء من قبلنا تجاه الآخر؟ أم أن هناك حالة من التوجس والقلق ساعدت على النفور وشيوع سوء الفهم؟

السؤال هو: كيف عالجت الرواية السعودية علاقتنا بالآخر، بوصفها خطاباً مضمراً؟

مدخل إلى الآخر في الرواية السعودية

حسن النعمي

موضوع الآخر في الرواية ليس مجرد موضوع روائي، بل هو مشكلة حضارية وجدت فيه الرواية مادة ثرية للتناول، حيث ساءلت الرواية عندما كان السؤال مطلوباً، وتعاطفت مع المنطلقات الاجتماعية والفكرية التي شكلت ومازالت تشكل طبيعة العلاقة مع الآخر. ويجدر بنا أو نحدد مفاهيمياً من هو الآخر الذي ننظر له في هذه الروايات. هل هو الغربي فقط؟ أم أي آخر خارج المنظومة الاجتماعية التي تشكل وعي المجتمع وقضاياه وتكوينه الاجتماعي والسيكولوجي؟ بالتأكيد إننا نعني الآخر الذي يخرج عن تكويننا الاجتماعي بكل ما يجمعه من الأطياف الاجتماعية المختلفة، وبما يحظى به الأفراد في سياقه من هوية ونمط عيش وموقع حضاري يميزهم سواء عن محيطهم العربي أو العالمي. فكل آخر في الرواية يُعد نقطة صراع تختلف في أبعادها، وتؤكد بدرجات مختلفة أزمة

المجتمع مع هذا الآخر، وإن تباينت الرؤى الجزئية عند الكتاب، أو اختلفت طبيعة المعالجة حسب مراحل نمو التجارب الروائية ذاتها. فرؤية الروائيين رؤية ذاتية، غير أنها رؤية إرث ديني وحضاري وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءاً من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للآخر. فالآخر ليس اختلاف عرق أو جنس، بل اختلاف حضارة ومنطلقات دينية وثقافية، لا يستطيع الكاتب أن يعيش بمعزل عنها. ولذلك، فإن الخطاب الروائي جزء مهم في فهم آليات التفكير في الآخر، ولاختبار ما إذا كانت فرضية استقلال الكاتب بفكره عن المجموعة فرضية مقبولة، أم أن الخطاب يفضح الروائيين من حيث لا يحتسبون. هل الروائيون، إذن، أسرى نظرة إيديولوجية ضيقة غير مهيأة لمعرفة الآخر، وتؤمن فقط بما هو منجز من الفكر تجاه الآخر، ولا تقبل محاولة إعادة فهم التراكيب الاجتماعية المتغيرة؟

وإذا كانت العلاقة مع الآخر، خارج أسوار الرواية، تأخذ في الغالب موقف التوجس والارتياب وعدم القبول والخوف من التأثير في منظومة القيم الخاصة، فإن تجارب الروائيين لم تبتعد عن هذه الصورة إجمالاً، إلا أن المعالجات أو درجة الحذر أو زوايا النظر اختلفت وفقاً لتموضع الروائيين من قضية الآخر. فالرؤية التي تنطلق من وعي ديني، وليس المقصود رؤية الإسلام، رؤية في الغالب معادية أو مصادرة لحق الآخر في الوجود. أما الرؤية التي تتسم بالفهم الحضاري، فهي رؤية تقوم على محاولة الفهم وزيادة وتيرة الأسئلة. أما الرؤية الاجتماعية فهي في الغالب رؤية نفعية تحدد العلاقة مع الآخر وتقترح نمط التعامل، وهي الأكثر حضوراً في الرواية السعودية.

وقد ظهر موضوع الآخر في الرواية السعودية أكثر إلحاحاً من أي موضوع آخر، فجاءت موجة الروايات الأولى مأسورة بهذا الموضوع، معالجة له بتنويعات مختلفة بين الرفض والانبهار والحياد النسبي. ولعل هذا الاهتمام المبكر الذي تبلور في رواية (**التوأمان**) لعبدالقدوس الأنصاري، ورواية (**البعث**) لمحمد علي مغربي، و(**ثمن التضحية**) لحامد دمنهوري يؤكد قلق الرؤية للآخر ومدى التوتر الناتج عن رؤية الآخر بين الخوف منه والحاجة إليه. وقد تنوع الآخر في هذه الروايات، فجاء غربياً في رواية التوأمان بكل أبعاده الحضارية، أما آخر رواية البعث فقد كان آسيوياً هندياً بالتحديد، أما آخر رواية ثمن التضحية فهو العربي المصري. وأياً تكن رؤية الآخر في هذه

الروايات وغيرها، فهي رؤية قلقة كونها ترفض كما في رواية التوأمان، قلقة كونها تنبهر كما في رواية البعث، ورؤية سلبية كونها لا تتفاعل كما في رواية ثمن التضحية.

* * *

الآخر في التجارب الروائية السعودية المبكرة:

لعله من أكبر المفارقات أن تبدأ رواية (**التوأمان**، 1930)، وهي أول رواية في الأدب السعودي، بموضوع إشكالي. فرغم أن الرواية تعليمية، فإن خطابها أبعد من ذلك بكثير. فهي ليست رواية في الشأن الاجتماعي، بل رواية أفكار تستجلي إشكاليات العلاقة مع الآخر الغربي. وهو وعي أفرزه فكر كاتبها المحافظ، وعليه فالرواية نص إيديولوجي نسبته للرواية من باب التجوز والريادة التاريخية ليس إلا.

وبعيداً عن مستواها الفني الذي يتسم بالضعف، بل عدم الإلمام بأصول الفن الروائي، فإنها رواية تقوم على نمطية تقليدية في بناء الأحداث وتكوين الشخصيات. فالحدث هو المكون للشخصيات أصلاً. فهذا أب يترك لابنيه رشيد وفريد أن يقررا، وهما في السادسة من عمرهما، أي المدارس يختاران. فيختار رشيد التعليم التقليدي الذي يقدم علوم الدين واللغة العربية، بينما فريد يختار الدراسة في أحد المعاهد الأجنبية. من هنا تبدأ الأحداث في التشكل وكأنها قدر محتوم. فالكاتب قد أعد التكوين الشخصي والاجتماعي للطفلين سلفاً، لتكون أفعالهما نتيجة محتومة، وعليه، فليس هناك أي مجال للتجربة والمرور ببرهان الخطأ والصواب. بهذا المعني فإن الرواية غير واقعية، بل رواية صراع أفكار أراد المؤلف أن يصل بها ومن خلالها إلى التحذير من خطر الآخر بطريقة تبدو حركة طبيعة للحياة. من هنا يصبح اختيار الأنصاري للرواية مخادعاً وغير فني. لقد كتب الأنصاري نصاً حداثياً بشروط الثقافة المحافظة. ومن هنا لا أرى ضيراً في رأي من يعتقد أن الأنصاري المحافظ لا يمكن أن يكون قد كتب الرواية الأولى في الأدب السعودي.

بهذا التخطيط ووفقاً لسير الأحداث تنحاز الرواية ضد الآخر وثقافته وما يمكن أن يقدم للمجتمع. وهو انحياز نمطي ضد الآخر يقوم على الرفض المسبق دون التفكر في جدوى التعايش وتبادل المنافع. فالآخر في رواية التوأمان شر مطلق لا يمكن مهادنته أو مصالحته، وإنما مقاومته بالمحافظة على تقاليد المجتمع. فالآخر هنا معاد للقيم المحافظة وليس سواها. وعليه، يصبح الصراع صراع قيم ذات مدلولات حضارية

عميقة، تتمسك بالحقيقة المطلقة. فالآخر شر مطلق، بينما الذات وما تمثله من قيم، خير مطلق لا تحتاج إلى ما يعززها ويثريها.

تستحوذ فكرة الآخر على رواية (**البعث**، 1948) للمغربي، حيث يدخل بطل الرواية أسامه الزاهر في انبهار من منجز الآخر. وتقوم لحظة الانبهار على خلفية الموطن الأصلي. فهو يقارن بين موطنه وبيئته في الحجاز وما يعتريها من تأخر في المنجزات الحضارية والتطور المدني، وفي المقابل يرصد معالم التطور والتقدم المدني في الهند. ولعل أطرف ما في هذه الرواية أنها تختار آخراً غير تقليدي، فليس الآخر هنا غربياً يثير استحضاره حالة من النفور والتوجس. لقد حفلت الرواية برغبة جارفة في مسايرة هذا الآخر والوقوف في مصافه، وهو ما عملت الرواية على تحقيقه من خلال مسيرة بطلها.

أسامه الزاهر بطل غير تقليدي، ذهب إلى الهند للاستشفاء من مرض الدرن، وهو ما يمكن أن يشير رمزياً إلى خلل في طبيعة مجتمعه الذي يحتاج إلى تغيير في جوهره. ولعل أطرف ما في علاقة أسامه بالآخر هو الانبهار المتواصل منذ بدء الرحلة وما رآه في الباخرة وما شاهده من شواهد حضارية في الهند لم يجد لها ما يماثلها أو يدانيها في بلاده. إنه مسكون بالانبهار وكفى. ورغم أن الانبهار حالة استلاب فإنها بدت ضرورة في حالة أسامة الذي استغلها لبناء شخصيته، ومحاولة تغيير واقعه. فبعد أن عاد عمل على تغيير ما يمكن تغييره على المستوى الشخصي: «فاتجه إلى العمل الاقتصادي... وأقام مصنعاً للجلود والمنسوجات، واستحدث نظام الشركات، وبنى المساجد والمستوصفات»(i). وهو عملٌ كان باعثه ومحرضه انفعاله وتجاوبه مع الآخر. لقد كان في داخله يعيش صراعاً بين واقعين، واقع رأى فيه صورة من صور التخلف، وواقع آخر انبهر به وعمل على محاكاته لا في الشكل، بل في الغاية. إنه العمل الذي يبني الشخصية، ويضفي قوة خلاقة للإبداع والعطاء.

في المستشفي، حيث يتلقى العلاج، يتعرف على الممرضة كيتي، حيث تنشأ بينهما علاقة حب كبير، وتقدم لخطبتها لكنها تستمهله إلى حين، فقد كانت كيتي من الطائفة المسيحية الهندية التي تشعر بالدونية في مجتمعها. غير أن الحرب العالمية الثانية تفرق بينهما. وعليه، وقد شفي يقرر العودة إلى بلده عاقداً العزم على العمل بجد ومثابرة لتغيير ما يراه سلبياً في مجتمعه. وفي ختام أحداث الرواية يلتقي كيتي مع أهلها في أحد

مواسم الحج وقد أسلموا، استشعاراً لعظمة الإسلام الذي لا يفرق بين الطبقات والأجناس إلا على أساس التقوى. وتنتهي أحداث القصة بزواج أسامة من كيتي، لتبدأ حياة جديدة.

إننا في رواية **البعث** أمام معطيات عديدة. تبدأ بالمقارنة بين مكانين، وتنتهي بإبراز عظمة الإسلام. لقد انبهر أسامة بالآخر، لكنه لم يقع في دائرة الاستلاب، بل السعي للأخذ بأسباب التفوق. وأعتقد أن هذا التوظيف للآخر ينم عن وعي كبير بأهمية البحث عن الذات حتى في جغرافيا الآخر. فمرض أسامه يمكن أن يحمل على الرمز الذي يؤكد عموم الخطاب، لا خاصته. فهو مرض مجتمع، شفاؤه في عدم الانكفاء على الذات. ويمكن أن يحمل زواج أسامة العربي من كيتي الهندية على ضرورة التعايش والتقارب إلى أقصى مدى. غير أن الإشارة التي يجب أن نضعها في الحسبان ونحن نقرأ خطاب الرواية، كيف ستكون الرؤية لو لم تسلم كيتي. أعتقد أن اندفاع أسامة نحو الآخر وانبهاره به كان غير مشروط. فلم تكن مسألة احتواء الآخر على أجندة أسامة، بل الانبهار والسعي خلف الآخر هو الأصل. وعندما عرض على كيتي الزواج، لم تمنحه جوابها مباشرة، بل استمهلته إلى حين. ربما كان ذلك الحين هو تكشف معرفتها بالإسلام. ويمكن أن تحمل لحظة اللقاء في موسم الحج بين أسامة وكيتي على أنها مصادفة، لكنها ضرورات الخطاب التي لا تحفل بالفني كثيراً في مقابل تحقيق الغاية المضمرة من كتابة الرواية. هل كان أسامة يسعى للتعريف بالإسلام؟ أم كان باحثاً عن ذاته التي غرقت في المرض؟ أم عاقداً العزم على البحث عن دواء لتخلف مجتمعه؟ ربما تكون الإجابة المباشرة أبعد ما نود تناولها، لكنها مستويات من المعنى تتكشف لقارئ الرواية، وتظهر نواتج لقاء الآخر على أكثر من مستوى، لعل من أهمها أن اللقاء بين الحضارات يترك آثاراً متبادلة، فلا تسلم أي حضارة منفتحة على الحضارات الأخرى من أثر هنا وهناك، لكن الحضارة القوية هي التي لا تخشى اللقاء، وهو ما يمكن أن نلمسه في خطاب رواية البعث.

أما رواية (**ثمن التضحية**، 1959) لحامد دمنهوري فقد بدت لأول وهلة أكثر الروايات استعداداً لتقديم تجربة مختلفة في النظر للآخر، غير أنها لم تستطع أن تخرج عن النسق المحافظ للمجتمع. فقد اختبرت الرواية فكرة التعايش مع الآخر، استشرفت آفاقاً تسعى لتجديد مسلمات الثقافة المحافظة السائدة في مجتمعه المكي، لكنها ما

لبثت بوعي أو دونه أن تراجعت مستجيبة لنسيج الثقافة الكائنة.

اختار الكاتب أن ينقل الأحداث من مكة إلى القاهرة، حيث ذهب أحمد للدراسة ليظهر الصراع الخفي بين تطلعات أحمد الشاب وبين القيود التي تفرضها ثقافة مجتمعه المحافظة. لقد قدمت الرواية صراع الذات مقابل الآخر. وهو صراع ينهك الذات الحالمة حتى تُسلِم بالنهاية المحتومة التي يختارها المؤلف عادة من خارج سياق الأحداث المنطقي وفق اشتراطات سياق الثقافة المحافظة. وهذا النوع من النهايات، في الغالب، فيه الكثير من الشفقة على الشخصية الرئيسة التي تعاني ويلات الصراع النفسي. وهذا الصراع عادة هو صراع رغبات ذاتية يكون الحب الحالم أحد أبرز معالمها، وهي إشارة رمزية إلى طبيعة العلاقة مع الآخر في سياق الثقافة المحافظة. وغالباً ما يتم الربط في سياق هذه الثقافة بين الحب والواجب الديني أو الاجتماعي مثل ما حدث من تضحية أحمد، بطل الرواية، عندما فضل الزواج من فاطمة غير المتعلمة على فائزة ابنة القاهرة المثقفة بدافع الولاء الاجتماعي واحترام رباط الزواج الذي قطعه على نفسه. وهو تمثيل موضوعي لإشكالات العلاقة مع الآخر. ورغم أن ثمن التضحية هي أجرأ من حيث القبول النسبي لخوض تجربة العلاقة مع الآخر من رواية التوأمان، فإن المحيط الاجتماعي، لا الكاتب، مايزال غير مهيأ لخوض تجربة من هذا النوع. فجاءت العلاقة سطحية غير واعية بضرورات التعايش وكسر حدة العزلة والانكفاء على الذات.

أعتقد أن الرواية قد وقفت في منطقة حرجة بالنسبة لتعزيز العلاقة مع الآخر التي تتمثل في الحب الصامت لأحمد، وهو حب يشي بدلالات أبعد من الصيغة المادية للعلاقة. ففائزة لم تكن طرفاً في العلاقة وهو أمر مهم للخطاب تجاه الآخر الذي يبدو دائماً من طرف واحد. فأحمد هو من يحتاج أن يتعلق بها، أما هي فهي في الموقف الأقوى والأسمى. من هنا، فإن صمت أحمد، صمت خجل عاطفي في ظاهره، لكنه صمت رؤية فلسفية قادها الخطاب المضمر أكثر من أي شيء آخر. فماذا لو أعلن أحمد حبه لفائزة؟ كيف ستكون الرؤية في هذه الحالة؟ لقد هادن الكاتب الواقع ولم يشأ أن يغير من ثوابت الرؤية تجاه الآخر، مقتفياً القناعة السائدة، القائلة بالاستفادة دون التفكير في العطاء. إنها رؤية نفعية اشترطها والد أحمد منذ سمح لابنه بالذهاب إلى مصر للدراسة، بل ووثق صلته بمجتمعه برباط مقدس، دون

اعتبار لقناعات أحمد التي تغيرت باحتكاكه بالآخر. لقد كان والد أحمد يخشى هذه النهاية فعجل بالشرط الذي يحكم الجميع ويعيد أحمد إلى سابق عهده.

* * *

الآخر في التجارب الروائية المتأخرة:

ويتجدد حضور الآخر في عدد من الروايات التي صدرت في حقبة الثمانينات الميلادية. لقد تزامن صدور هذه الروايات مع انتقال المجتمع من حد الكفاية في العيش إلى طفرة اقتصادية غيرت من طبيعة المجتمع ودفعته إلى مزيد من الحراك الاجتماعي. كما زاد هذا الحراك الاجتماعي من حتمية التعايش ولقاء الآخر، إما وافداً إلى البلاد لحاجات التنمية الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، أو ذهاباً للآخر للدارسة أو السياحة أو التجارة. لقد أصبح الآخر حاضراً بقوة في حياة المجتمع، وتحول وجوده بيننا أو الذهاب إليه ضرورة اجتماعية واقتصادية. ورغم كل ذلك يبقى الآخر آخراً في المعايير الإيديولوجية والسياسية. ما هي الفروق التي سجلتها الرواية السعودية في تقديمها للآخر؟ هل اتسمت بالنظرة ذاتها، أم أن المؤثرات غيرت من النظرة العامة وحققت قدراً من الفهم الخاص لأهمية الآخر في حياة المجتمع.

ينقطع أثر الآخر في الرواية السعودية ولا يظهر مجددا إلا مع موجة الروايات التي صدرت في الثمانينات الميلادية. فيظهر الآخر في رواية (**غداً أنسى**، 1980م) لأمل شطا، ورواية (**السنيورة**، 1980م) لعصام خوقير، ورواية (**لحظة ضعف**، 1981) لفؤاد صادق مفتي.

وتعد رواية (**غداً أنسى**) الأوفر حظاً في تناول الآخر من منظور هو أقرب للاستعلاء. أما الآخر هنا فهو آخر ينظر إليه بدونية. الاستعلاء في الرواية مقابل موضوعي واقعي أكثر منه فني. فعبدالمجيد التاجر المكي الذي يذهب كثيراً من أجل التجارة إلى شرق آسيا يتزوج من (تيماء) الجاوية، وينجب منها ابنته (إسلام)، حيث أخذها معه بعد أن طلق أمها. ويؤكد عبد المجيد لابنته أن أمها قد ماتت. غير أن الأم تحضر إلى مكة، حيث تجد ابنتها بعد حبكات انتابها المصادفة وضعف المبررات الفنية المقنعة. وترجو إسلام من أمها أن تقوم على رعاية والدها المثقل بالمرض والشيخوخة، ورغم كل الإساءات تقبل الأم تيماء، حتى إذا مات عبد المجيد تعود إلى بلادها. فتقوم بدور خادمة بعد أن كانت زوجة لعبدالمجيد.

واضح أن الآخر هنا مسخر للخدمة

وللوفاء بمتطلبات الأنا. فعبد المجيد ليس له من هدف غير إشباع رغباته أولاً، والقيام على راحته ثانياً. وهي رؤية جد خطيرة تجاه الآخر. فالآخر هنا أضعف، وأقل شأناً من أن يتم التعايش معه إنسانياً. فنظرة الاستعلاء تستولي على عبدالمجيد. والكاتبة لم تضف شيئاً، بل أكدت النظرة السلبية الواقعية، ولم يكن للفن قول آخر يعكس سلبية النظرة تجاه الآخر. إن هذا النمط من الروايات يفضح ضعف رؤية الكتاب، ويجعل كتاباتهم الروائية مصدراً لكشف إيديولوجيا الخطاب، حيث يتحرك الروائيون على وعي زائف، تكرسه النظرة السلبية تجاه الآخر. لقد كان بإمكان الكاتبة أمل شطا أن تعاقب عبدالمجيد بعدم قبول تيماء للبقاء عنده بعد أن طلقها وحرمها من ابنتها لسنوات طويلة، بل لقد ادعى موتها وأنكر معرفتها عندما حضرت إلى مكة بحثاً عن ابنتها. إن عبدالمجيد يُعد رمزاً أكبر لنظرة من الاستعلاء وتسخير الآخر، وخاصة عندما يكون هذا الآخر غير غربي.

ولا يجد طارق في رواية (**لحظة ضعف**) لفؤاد صادق مفتي خياراً آخر لتأسيس علاقته بالآخر إلا عن طريق الزواج، ورغم أن هذا الزواج يثمر عن طفل، فإنه ينتهي بالطلاق. ولعل العنوان يجسد فكرة الرواية من حيث العلاقة مع الآخر، وكأن الخطاب يفصح أن التقارب مع الآخر الغربي على وجه التحديد نقطة ضعف يجب توخي الحذر من الوقوع فيها. فمنذ بداية ارتباط طارق بليزا وهو يعيش تجربة انحسار نفسي ومعنوي أدى به إلى الضياع. لقد تعلق طارق بليزا ولم يستطع أن يقاوم جاذبيتها، فيتزوجها دون أن يخبر والديه إشارة إلى حالة الاستلاب وعدم الاتكاء على مرجعية تحميه من السقوط.

هل تشير الرواية، وهي ترسم رحلة طارق في الغرب إلى ضعف العلاقة بين الذات الشرقية والآخر الغربي على وجه الخصوص؟ فرغم تأسيس العلاقة على مبدأ رباط الزواج، فإنها علاقة مستحيلة للتباين بين كينونتين. والمفارقة أن الآخر يُحمل مسؤولية فشل العلاقة، وهو فشل بمقاييس ثقافة شرقية متباينة مع ثقافة الآخر.

ولا تختلف رواية (**السنيورة**) لعصام خوقير في اتخاذ الزواج مبرراً ورمزاً للقاء الآخر. فهذا حسين يدرس الموسيقى في روما، حيث يقع في حب ماريانا، فتاة إيطالية. يتقدم للزواج منها وتوافق أسرتها. ويقضي العروسان شهر العسل في أسبانيا، حيث يطلعها على مآثر الحضارة العربية، ويأخذها إلى مصر، حيث يتأملان التاريخ المصري القديم. وعند العودة إلى السعودية

تنقسم الأسرة حيال قبول هذا الزواج، فبينما تقبل أم حسين هذا الزواج وتباركه، يرفض الأب لأن الزوجة غير مسلمة، لكن ماريانا تسلم بعد أن أنجبت طفلها الأول.

إن الصراع مع الآخر صراع مستديم، وعميق. فوالد حسين يرفض زواج حسين من الفتاة الإيطالية. فهل جاء الرفض لأنها غير مسلمة؟ إن كان كذلك، فهو رفض إيديولوجي مسبق تتحكم فيه أزمة اللقاء الحضاري. كما أن الرواية لا تفصح عن موقف الأب بعد إسلام الزوجة، وهو ما يرجح الموقف السلبي من الآخر بالمطلق، وليس على المستوى الشخصي. ولعل في قبول أم حسين هذا الزواج ومباركته ما يمكن أن نرى فيه قدراً من الرؤية البعيدة التي يمكن أن يكون هذا اللقاء فاتحة للتقارب لا التباعد. وأياً يكن فرواية **السنيورة** ماتزال تدور في فلك الخطاب الذي يجسد رغبة الاستيلاء. فماذا يعني أن يكون الزواج لا غيره من العلاقات الإنسانية هو المدخل الأثير لدى الروائيين في البحث في علاقة الأنا بالآخر.

يخطو خطاب الاستعلاء خطوة أكبر. ففي رواية **غداً أنسى** يحدث ما هو متوقع. فالآخر منظور إليه بالدونية مسبقاً. فعبدالمجيد الغني والقادم من أرض الحجاز يملك مقومات الاستعلاء على الآخر من أرض جاوة، غير أن خطاب رواية **السنيورة** المضمر يذهب بعيداً في تأكيد هذه النظرة الاستعلائية غير الواقعية. فالآخر هنا غربي، ولا بد من إخضاعه لشروط ثقافة الاستعلاء. ولعل أبرز شروط اللقاء بين الأنا العربية والآخر الغربي أو سواه هو تحقيق التفوق، وتأكيد الانتصار.

إن المتتبع للرواية العربية، على سبيل المثال موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح أو قنديل أم هاشم ليحيى حقي، أو عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وغيرها من الروايات يلحظ مفارقة عجيبة، وهي أن الأنا العربية يمثلها رجل، بينما الآخر العربي يمثله امرأة. فهذا مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال في مقابل نساء الغرب، وهذا إسماعيل في قنديل أم هاشم في مقابل ميري، وهذا محسن في عصفور من الشرق في مقابل سوزي، والأمثلة كثيرة على ذلك. فهل هي مصادفة أن يجمع الروائيون على أن الرجل هو ممثل الشرق في صراعه مع الآخر الغربي. أليست نوايا الخطاب هي التي تحرك هذه النظرة الاستعلائية في العلاقة بين الطرفين. ورغم أن النماذج المذكورة آنفاً تشكل صدمة في النهاية حيث يندحر الرجل الشرقي في مقابل تماسك وتعنت المرأة الغربية. فسوزي وميري ترفضان اندفاعة كل

من محسن وإسماعيل، ويصل الأمر بمصطفى سعيد إلى حد الإقصاء الجسدي للمرأة الغربية نتيجة الرفض وعدم القبول، والنتيجة انكسار اللقاء، والعودة بالخسران.

الملاحظة الأخرى هي الذهاب إلى الآخر، وغزوه في عقر داره لا بدعوى الحوار، بل بمعنى الاستيلاء. هل يأتي هذا الفعل السردي ردة فعل للعجز الواقعي العربي، حيث يأتي الغرب ويحقق هيمنته على الأرض والإنسان العربي؟ وإذا أردنا أن ننظر بعين الخطاب المضمر لأحداث 11 سبتمبر، فهي ليست إلا تداعياً من تداعيات الموروث الثقافي. فالروائيون لا يقلون خطراً عن ابن لادن، فقبل أن يفعل ما فعل، مهدوا بالقول بالاستعلاء والاستيلاء، ونسوا أن هناك وعياً حضارياً دينياً يحض على الفهم المتبادل بين الحضارات. إن الإنتلجنسيا العربية كانت وما تزال هي الأكثر مسؤولية في إنتاج الوعي العام، قد أخفقت في فهم كيفية العلاقة مع الآخر، فكيف يمكن أن ننظر لابن لادن وقد رضع إيديولوجيا مركبة من الديني والسياسي والموروث الثقافي والاجتماعي مع وعي أقل بالملابسات الحضارية بين الشرق والغرب؟

كيف نقرأ الآخر في الرواية السعودية؟ أليست ثيمات الخطاب ذاتها تنعكس بتنويعات مختلفة في الرواية السعودية. فحكم الثقافة واحد، وخطابها المضمر أبلغ من أن يناله التبديل والتغيير. فهو رسوخ تتوارثه الأجيال. فالأنا في الرواية السعودية يمثلها الرجل، بينما الآخر تمثله المرأة كما في الرواية العربية. فماذا يمكن أن نقرأ في هذا السياق. لا شك أنها النظرة المحافظة في ذاكرة الثقافة العربية تجاه الرجل والمرأة. فالرجل قوام والمرأة تابعة، الرجل صاحب سلطة، والمرأة حاضنة ومستقبلة. وإذ يعتقد الروائي أنه ينتصر لثقافته فإنه في حقيقة الأمر يسلبها أجمل ما تستحق، ويمنح غيرها القيمة الأهم وهي قيمة العطاء. فلماذا تنحرف الرواية؟ أجزم أن من يكتب الرواية لا يريد أن يصل إلى هذا التصور، لكنه الخطاب الخفي المخادع الذي يفضح الروائيين ويؤكد فحولة الخطاب. ولا فرق بعد ذلك، من يكتب الرواية سواء كان رجلاً أو امرأة. فأمل شطا وصلت للنتيجة ذاتها التي وصل إليها من قبل محمد علي مغربي في رواية البعث، وأكدها حامد دمنهوري في ثمن التضحية، وأكدها عصام خوقير في منح بطله حسين كل الطاقات الخلاقة والمبالغات الخارقة[ii]. فهو تقي وورع وموسيقي، ورغم الحذر من هذه الخلطة غير المبررة سردياً، فإنها تؤكد حشد

كل الفضائل في بطل يمثل الشرق العربي خير تمثيل.

أتوقف عن رصد حضور الآخر في الرواية السعودية عند هذه المرحلة، لسببين؛ أولهما أن ما تبقى من الروايات يحمل الرؤية نفسها مع تنويعات مختلفة، وثانياً، أتيح الفرصة لروايات هذا المحور لتفصح عن مفهومها تجاه الآخر.

الهوامش

i) الحسون، محمد علي. محمد على المغربي وآثاره الأدبية. الرياض: مكتبة العبيكان، 2001، ص 369.

ii) القحطاني، د. سلطان سعد. الرواية السعودية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتطورها من 1930 إلى 1989م. الرياض: مطابع الذهبية، 1998، ص 201.

* * *

تجليات الآخر والقراءة التأويلية: من سلطة الموروث إلى سلطة المؤسسة(*)

محمد الحرز

لا تزعم هذه الورقة أنها تقدم نقداً فنياً احترافياً حول الرواية المحلية، ولا كاتبها يدعي ذلك، أنها تؤسس لنفسها مفهوماً خاصاً حول الآخر، ثم تذهب لتتأمله تحليلا وتطبيقا عبر انتخابها النص الأدبي المحلي، وهي تدرك تماماً مأزق المسافة الفاصلة بين ما تؤصل له وبين ما تطبق، وهذه طبيعة العلاقة بالمعرفة بامتياز. ويمكن طرح السؤال الافتراضي التالي كمقترح نتوخى منه طريقة للدخول إلى الموضوع.

هل هناك صلة ما بين جغرافية المكان للوطن من جهة، وبين الخبرة القرائية الأدبية التي يكتسبها الفرد داخل الوطن نفسه من جهة أخرى. وإذا كان هذا الافتراض صحيحاً، أين مكمن تلك الصلة , وكذلك نطاق تأثيرها، وما هي سماتها التي تؤثر بصورة أو بأخرى على شكل التلقي للعمل الإبداعي بوجه عام؟

(*) رواية «شرق الوادي» لتركي الحمد.

أولا ماذا نعنيه بجغرافية المكان للوطن؟ هناك ما يشبه التداخل أو اللبس بين مفهومنا عن الجغرافيا من جهة، ومفهومنا عن المكان من جهة أخرى. هذا التداخل مصدره عاملان اثنان، الأول يتعلق بالمصطلح اللغوي، والثاني بثقافة المخيلة. ولأسباب لسنا في صدد الحديث عنها هنا، ولا الاستشهاد بها، فقد أعلت النظرية العلمية والبحوث والدراسات المتفرعة منها من شأن مصطلح «الجغرافيا» مقارنة بمصطلح «المكان»، وفي بعض الدراسات الأخرى جعلت من المصطلحين مترادفين يؤديان نفس المعنى والوظيفة ذاتها. لكن في أغلب الحالات كان ينظر إلى المكان بوصفه العمق الغرائبي والأسطوري للمخيلة البشرية عبر التاريخ. لذلك يستحيل على النظريات المعرفية أن تنظر إلى المكان بمعزل عن روح وعادات وتقاليد الجماعة التي تسكنه، أياً كانت سمات هذه التقاليد وعاداتها. بخلاف «مصطلح الجغرافيا» الذي هو وليد النظريات العلمية، وليس مثقلا بحمولات إيديولوجية كما هو حال «المكان». وإذا كانت الجغرافيا تعني فيما تعنيه الأرض والحدود والمناخ والتوزيع السكاني في الأقاليم والمساحات، فإن إضافة المكان بالاعتبار الذي ذكرناه سابقا على هذا المعنى هو ما نقصده بالتحديد من مصطلح «جغرافية المكان».

أما الوطن المضاف إليه، فهو في هذه الدراسة يشير إلى مجمل التصورات والرغبات والإدراكات التي يحملها الواحد منا، تلك التي تقف في المنتصف بين الإيديولوجيا واليوتوبيا، بين الحلم والواقع، بين ما هو عليه في خطاباته الرسمية: الثقافية والاجتماعية والسياسية، وبين المشاعر الرومانسية والحنين الذي يشد الإنسان بذاكرته، وفي حياته اليومية إلى المكان الذي يعيش فيه. بالتأكيد هناك معانٍ متعددة للوطن منها ما يتصل بمفهوم المواطنة، ومنها أيضا ما يتصل بالحقوق والحريات وكذلك سياسة الاعتراف بالآخر. لكن تعدد تلك المعاني وارتباطها بالوطن ليس محل اهتمامنا في المسار الذي قصدناه في هذا التحليل.

أما الشق الآخر المتعلق بالسؤال الذي يدور حول الخبرة القرائية الأدبية فهو وثيق الصلة من جهة أولى بالموروث الجمالي المتحدر إلينا من التقاليد والطقوس، والأشكال البدائية في تلقي النصوص. يتمثل هذا الموروث في القيمة الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية التي اكتسبتها القراءة المتصلة بالأدب العربي عبر تاريخه، وأعطتها سماتها الخاصة، والتي يرى أغلب الباحثين المختصين بنظرية القراءة أنها تكمن في أشياء ثلاثة: المضامين الثابتة، المقصدية،

وسلطة المؤلف. وهي سمات شديدة التداخل مع سمات أخرى لسياقات مختلفة من القراءات كقراءة النص الديني، والفلسفي، والفقهي. لكن هل يعني ذلك أن هناك تقليدا قرائيا نمطيا ومستنسخاً ينسحب على جميع هذه النصوص بمن فيه النص الأدبي؟ نحن لا نؤكد هذا القول ولا ننفيه، لأن السمات ذاتها - كما يخبرنا التاريخ - متحولة وفق ظروف العصر وتحولاته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وبالتالي المعايير ليست ثابتة، ولا هي حتمية بالتأكيد.

لكن ما نهدف الإشارة إليه وتوضيحه من خلال هذه الإلماحة الموجزة هو تقرير الفرضية التالية: كل التقاليد والنظم الموروثة المتصلة بعملية القراءة حينما ترسخت كسمات طبعت شخصيتنا الثقافية لم تنتج مفهوماً ديناميكياً متحولاً عن «الآخر». (وما أعنيه هنا بالآخر هو الذي يتولد من خلال العملية التأويلية التفاعلية التي تنتجها القراءة من طرف، والكتابة من طرفها الآخر،وبحيث تصبح اللغة هي منبع الدلالات، والتجربة الذاتية مداها المتحرك) وإنما أنتجت خلاف ذلك، أنتجت مفهوماً عن الآخر يمكن أن نتعرف على ملامحه وصفاته في جميع النصوص سالفة الذكر دون أدنى تمايز أو فروق. صحيح أن مثل هذه الفرضية قد توحي بالأحكام القبلية إذا كنا نقصد بكلامنا عن الآخر ذلك المختلف في الدين والعرق والعقائد والجنوسة والإثنيات فقط . لكن الاهتمام ينصب بالدرجة الأولى على الآخر الذي هو نتاج مغامرة تأويلية أطرافها النص والسياق والمؤلف والقارئ، سواء جاء هذا الآخر على شكل خطاب أو فكرة، أو قيمة ثقافية أو اجتماعية أو سياسية. قد نوسع هنا من نظرتنا إلى هذا المفهوم حد التمييع. لكننا في نفس الوقت ندرك تماما أن لعبة المغامرة في التأويل تتطلب هذا القدر من الاجتراح والجرأة.

بالمقابل يمكن اختبار هذا المفهوم تطبيقيا على نصوص تراثية ومعاصرة في أي جنس كتابي يصادفنا أثناء البحث. ويمكن الإشارة لماماً إلى بعض التقاليد التي ترسخت في نظام القراءة من قبيل المتون والهوامش، أوالشروح والتفاسير، وشرح الشروح أو تفسير التفاسير. وهكذا إلى آخر التقاليد الموجودة في هذا النظام . وليس من أهدافنا في هذه الدراسة التوسع كثيرا في هذه النقطة إلا بما يخدم ما نرمي إليه من توضيح لفكرة الآخر المرتبطة أساسا بالنظم والقوانين القرائية التي أنتجتها ثقافتنا المحلية. أما الجهة الأخرى التي هي وثيقة الصلة بالخبرة القرائية الأدبية فهي تكمن في

الدرس التربوي والتعليمي المتعلق بالأدب. وإذا كان تدريس الأدب مشروطاً بتصوراتنا عنه، فالمؤسسات التعليمية التي تضطلع بتدريس الأدب لأولادنا وبناتنا بجميع الأنظمة والقوانين التي تحكم هذا التدريس، سوف تفضي انطلاقاً من تصوراته تلك إلى موت الأدب، لأنه يسعى من خلال هذا التدريس للحفاظ على حياة النصوص فقط. «إن الناقد رولان بارت هو الذي اكتشف في البداية من خلال تأملات في كتاب مدرسي، اكتشف بنيات العلاقة الإشكالية بين المدرسة والأدب معتبرا هذا الأخير مجرد ذكرى منبثقة عن المؤلفات المدرسية، وأنه بالتالي موضوع دراسة ليس إلا. من هذا المنظور يستقيم التدريس الأدبي شكلاً لسانياً، ينهض بوظيفة تبليغ وتنسيب القيم والأنساق الاجتماعية البانية للذاكرة الجماعية بمختلف تفاريقها الرمزية والتخييلية»[1]. إن تجربة القراءة والتلقي داخل تلك المؤسسات" لا تساعد المتعلم القارئ للنصوص الأدبية على تشخيص الجدلية الاجتماعية. ومن ثّم إدراك صورته في واقع الحياة اليومية عبر آليات التماهي والإسقاط والتسامي. ناهيك عن الإسهام في تشكيل البنى الأسطورية، بحيث تحول النصوص الأدبية بفعل قوتها المعرفية وسلطتها التخييلية إلى سنن ثقافي يفسر بعضا من علامات الحياة، كي يسترشد المتعلم بها قصد تعديل سلوكه وتصويب مواقفه بشكل يحول المتخيل الأدبي في الوعي القرائي إلى واقع محسوس يرشح بصور الحقيقة الاجتماعية". الأمر الذي يفضي هذا الوعي في سلوكه القرائي «إلى تفتيح القراءات الإبداعية لدى المتلقي أو المتعلم من خلال تحريك خياله وحفزه على تشغيل ذكائه وحساسيته وحدسه وذاكرته لأجل توليد دلالات النصوص وخبراتها بالمعنى الذي يجعله أمام احتمالات حياة وتأويلات متعددة تدعوه لممارسة الاختيار». لكن للأسف ظل هذا الوعي مشروخاً، وما ضاعفه هو ضياع الذات إزاء سلطة الذاكرة الجماعية بفعل سلطة المؤسسة، وبالتالي ضياع مفهوم مغاير للآخر، كان بإمكان الفرد منا منذ الصغر أن يعيد صياغة ذاته من خلال اختبار مثل هذا المفهوم للآخر على محك التفاصيل الدقيقة للحياة والعالم.

إن الخلاصة النظرية التي قمنا بتركيبها في الفقرات السابقة من خلال تفكيك السؤال الذي صدرنا به حديثنا هي كالتالي: لا يمكن الحديث عن مفهوم للآخر بعمومية مطلقة، لا في السسيولوجيا ولا في الانتروبولوجيا ولا في التحليل الأدبي، ولا في العلوم الإنسانية والفلسفية والتاريخية.

مشروطية الوعي به، ومن ثم اكتشافه في ظني يتوقف على مقدار فهم العلاقة التي نمر بها كقراء بين تجربتنا الذاتية في المكان الذي تربينا فيه، وحملنا ذاكرته من جهة، وبين سلطة التربية الأخلاقية والروحية للأسرة والمدرسة والمؤسسة باعتبارها نظاماً للقراءة والتلقي صارمين. وبين خطاب السلطة والتجربة الذاتية هناك فضاء من الدلالات والمعاني للآخر طبقاً لأبعاد اللحظة الكتابية وشروطها تارة، ولأبعاد الأنساق الثقافية من قبلية ومناطقية وعقائدية وسياسية، تلك المؤثرة في نظام التفكير لتجربتنا الحياتية تارة أخرى.لذلك ثمة صلة تنعقد بين الاثنين كما طرحناها في السؤال السابق، وهذه الصلة هي التي تعمل من العمق على إنتاج مفهومنا عن الآخر رغم مرونة المصطلح الذي قاربنا به هذا المفهوم وسعته في تقبل المزيد من المعاني والدلالات.

وحتى لا نظل في أفق الكلام النظري, يمكن أن نعالج هذا التصور عن الآخر من خلال مجمل النصوص والخطابات المحلية سواء الأدبية منها بأجناسها المتعددة، أو النصوص الفنية والفكرية والسياسية أو من خلال الحكايات الشفوية والقصص والأمثال الشعبية. لكننا في هذه الدراسة سننتخب للمعالجة والتحليل رواية الكاتب تركي الحمد " شرق الوادي" الصادرة عن دار الساقي في عام 1999 في طبعتها الأولى، ثم تلتها ثلاث طبعات أخرى على التوالي من نفس الدار.

أولاً إذا كنا ملزمين أن نقدم أسباباً تجعلنا نبرر لأنفسنا أولاً، وللقارئ ثانياً انتخاب مثل هذه الرواية، فأظن أنه مهماً كانت الأسباب فنية أو إجرائية، فإشكالية اختيار الأعمال للتطبيق تبقى قائمة ولا تتزعزع، ومهما كان حذرنا شديداً؛ فإنها سوف تخضع لتصوراتنا المسبقة عن الموضوع المطروح للتحليل، بالطبع هذه إحدى أهم معضلات النظرية النقدية المعاصرة.

ثانياً إذا كان صحيحاً «إن أي نص أدبي مثقل بطريقة ما بمناسبته، أي بالوقائع التجريبية البسيطة التي انبثق عنها كما يقول إدوارد سعيد»[2] فإن صدور الرواية في نهاية عقد التسعينات الذي امتاز بوجود أحداث سياسية إقليمية وعربية ودولية، سرّعت تأثيرها من وتيرة إيقاع المجتمع السعودي نحو التغير والتحول، حيث برزت من خلالها قضايا طُرحت ونوقشت في أوساط المجتمع بجميع فئاته لأول مرة، من قبيل القضايا التي تتعلق بالمرأة من حقوق وحريات. كذلك النمو المتصاعد للشعور بالعداء ضد الآخر المختلف حضارياً ودينياً وأثينياً وحتى مذهبياً، وذلك من جراء عوامل

وضغوط كان أبرزها صعود التيار الإسلامي السياسي وتناميه بقوة داخل المجتمعات العربية والإسلامية، يضاف إلى الامتياز السابق أيضاً، انتشار ثقافة الصورة والإنترنت، واقتصاد السوق الحر، وتطور وسائل الإعلام باعتبارها أهم سمات التحول في الثقافة المعاصرة المعولة من جهة، وباعتبارها من جهة أخرى باباً للدخول إلى عوالم اجتماعية وثقافية وأدبية وسياسية معقدة ومتناقضة وشديدة التباين، يقف الفرد في مجتمعنا إزاءها مبهوراً وحائراً، وكأن صورته الحالمة عن نفسه قد تكسرت وتشظت، وكان عليه أن يعيد تركيبها وفق ما يمليه عليه هذا السياق من التحولات المتناقضة، والأحداث المتلاحقة. وقد كان هاجس الهوية وتمثلات موضوعاته المتنوعة في الخطاب الثقافي والأدبي يعكس حجم الارتياب والشك والخوف والعنف الذي ترسخ في النفوس ضد الغير. وبمقابل ذلك، وبإزائه كانت الرواية المحلية هي الجنس الأدبي الذي موضع نفسه وهيأها، كي يمتص تلك التحولات الاجتماعية والثقافية ويعاد إنتاجها من خلال مخيلة الروائي في علاقتها بواقعها المأزوم بالقضايا السابقة، ومن خلال تصوراته وقناعاته الخاصة عنها. بخلاف الشعر الذي كان مثقلاً بالإيديولوجيا بسبب تاريخه الذي ارتبط بالعقيدة السياسية العربية وأحزابها، وما واكبها من نكسات أثرت بصورة أو بأخرى على ذاكرته. في هذا الإطار يتساءل صلاح ستيتية الشاعر المعروف" لماذا هذا الازدهار المتزايد للرواية (وهو يشير هنا إلى أوروبا)؟ ويجيب: أعتقد أنه عائد لكون إنسان ما بعد الحرب – ما بعد الحرب الأولى، وما بعد الثانية بصورة خاصة – هو إنسان شاهد الكثير، وشاهد الأهوال بأم عينه فلم يعد يتمكن من نسيانها. ولذلك التجأ، عبر الرواية، إلى ما يمكن أن نسميه الترفيه مستعيدين عبارة باسكال. القرن العشرين، على الأقل في نصفه الثاني متمحور إلى حد كبير حول الترفيه. يريد الناس الخروج من ماض ثقيل، يريدون التسلية والحياة والتحرر من الضغوط والقيود المهنية والمادية والدينية والأخلاقية»[3]. إذا كان هذا الكلام الذي يطرحه ستيتية ينطبق بالدرجة الأولى على المجتمعات الأوروبية، ويختص بأزماتها المختلفة، فإن سوسيولوجيا المدن الكبرى في المملكة منذ مطالع التسعينات تسمح لنا – ولو جزئياً – باستعارة هذا التوصيف من سياقه الأصلي. فالناس غالباً فيها أصبحوا يمارسون فردانيتهم لا شعورياً ضد سلطة الأنا الجماعية المثقلة بقضاياها. هذه

الممارسة هي مجرد محاولة تعكس استجابة الوعي الفردي الجمالي أمام تراكم الرغبات المكبوتة داخل الفرد من جهة، وأمام تجليات الإحساس بوحشة الاختلاف في فضاء مديني مغلق على نفسه من جهة أخرى. لكن مثل هذه الممارسة عندما تتصل بالكتابة الروائية المحلية سرعان ما تتحول إلى نوع من «الاستلاب المضاعف» حسب عبارة إدوارد سعيد، يطال بعض الشخصيات الروائية في الكتابة نفسها، لأننا عندما نلوذ بفضاء «الأنا» وفي تصورنا أننا ننفلت من ملاحقة الشعور بالانتماء للآخرين ننسى أن «الأنا» كما يقول أليكس ميكّشيلّلي «هي الوسيلة التي ينعكس فيها المجتمع في داخل كل منا والتي يمارس عبرها رقابته على أفعالنا»[(4)]. كشخصية منيرة الساهي وعلي الدحال في «القارورة»، وشخصية عمر في «الآخرون»، وهند في «جروح الذاكرة» وغيرها من الشخصيات. وإذا كان الأدب لا ينفك عن الاستثمار والتوظيف، فقد جاءت الرواية – علاوة على ما ذكرنا من عوامل – بمثابة المنقذ والمخلص. فعلى المستوى السياسي خصوصا بعد الحادي عشر من سبتمبر، كان على الرواية أن تندفع إلى الواجهة إعلامياً، وهكذا كان. لا لتجيب عن أسئلة مؤلفها وقلق شخصياته وهمومها فقط، وإنما لتجيب أيضا عن أسئلة الرأي العام العالمي الذي أراد إجابات مقنعة تتجاوز ما يقوله الخطاب السياسي والفكري من آراء ومقولات وتصورات وأسباب حول هذا الحدث وتداعياته. وليست رواية «بنات الرياض» أو «ريح الجنة» أو «الإرهابي 20» سوى الدليل على ما نقول.

أما على الصعيد الإبداعي نفسه، فقد كان اندفاع الكاتب/ الكاتبة الروائي صوب الواجهة جعل الإحساس بالمسؤولية والإغراء بالحضور تجاه ما يجري من حوله من وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية وإعلامية، ينمو في داخله بقوة، ويدفعه نحو الكتابة. وهنا أتساءل أهذه الاندفاعة هي سبب للكتابة أم نتيجة لها؟ إذا كانت تعني الأولى فما هو الموقف الإيديولوجي الذي يتخذه الكاتب الروائي حيال موضوعاته وشخصياته وفق هذه الاندفاعة وغاياتها؟ أما إذا كانت تعني الثانية فكيف نعلل – كقراء وكتاب – تصوراتنا وموقفنا من الكتابة الروائية بالأساس، طالما لم نقصِ من مجال هذه التصورات مبدئي الاستثمار والتوظيف؟ هذه الأسئلة مجرد ملاحظات أولية، لا أملك الإجابة عليها، وتحتاج إلى مقاربات للنص الروائي المحلي من الداخل، ومن وجوه متعددة يصعب الإحاطة بها ضمن هذه الدراسة.

إذن بالعودة إلى رواية تركي الحمد " شرق الوادي" حيث كان صدورها ضمن هذا السياق العام له دلالة على ما ذهبنا إليه من تحليل كون الرواية ذاتها «تحلل المجتمع والتاريخ السعودي» كما صرح تركي بذلك في إحدى حواراته، وبهذا فهي تنحدر صوب المواضيع الأكثر سخونة في تناول المجتمع في اندفاعة تحاول أن تقول كل شيء دفعة واحدة، لكنها في النهاية لا تقول شيئاً. ربما على السارد في روايتنا المحلية أن يتخفف من اندفاعته، كي لا تكون معالجاته لمختلف عوالمه مجرد تنويعات على خطابنا السياسي والفكري، عليه أن ينحاز إلى أدق التفاصيل في الحياة، كي ينسج منها حياة متخيلة بحيث يصعب علينا نحن القراء معرفة حدودها الفاصلة بين ما هو واقعي، وما هو متخيل. وهذا يتطلب بالتأكيد قدراً من التأني والتأمل في مقومات الرواية وأسلوبها ومعماريتها، والأهم تموضعها داخل المجتمع كقيمة في سياق القيم الاجتماعية والأدبية.

أما ثالثاً: فالرواية تحكي قصة جابر السدرة فترة تأسيس الدولة السعودية، الذي يخرج من قريته (خب السماوي)، هذه القرية الصغيرة الغافية بين كثبان رمال النفود، إلى الغرب من مدينة بريدة، دافعه البحث عن سميح الذاهل الذي يمثل مجرد طيف أو انثيلات حلمية، يلتقيه بين الحين والآخر، وظيفتها في الرواية خلق الدوافع والمبررات لشخصية جابر للخروج من القرية – هذا واضح للقارئ ولا يحتاج منا إلى توضيح – هذا من جهة، وإفساح المجال لصوت المؤلف كي يحلل المواقف والحوارات، وبالتالي التأثير على قناعاتها من جهة أخرى، أكثر من كونها شخصية تدخل في نسيج العمل وتؤثر فيه من الداخل، حتى لو سلمنا بالسرد الغرائبي الذي يمنح هذه الشخصية ملامحها، ويجعلها بالتالي في حل من الخضوع التقني والأسلوبي لمكونات السرد حسب وجهة نظر الرواية نفسها. ويمكن أن ننتخب موقفين للتدليل على ذلك: الأول: في الصفحة 80، وبعد انتهاء معركة الطائف بهزيمة الهاشميين على يد الملك عبدالعزيز يسرد الراوي الحوار الذي جرى بين جابر وجهجاه بعد أن دخل هذا الأخير بيتاً وقتل غلمانه وأحرق كل ما فيه من أثاث وكتب مبقيا فقط على كتب التفسير والفقه، والإناث كسبايا ثم يتجه إلى القبلة ويصلي بعمق ودموع حارة وعندما ناقشه في ذلك قال له جهجاه: «ما أرق قلوبكم ياالحضران... هؤلاء كفرة، وقد استولينا عليهم بالقوة فهم لنا... ما تعرف الشرع؟... ألا تعرف سيرة الرسول مع اليهود والنصارى؟.. الله يجيرنا وإياك

من النار... استغفر ربك... إلى آخر الحوار إلى أن يقول السارد» لم يكن جابر مقتنعا بما يجري، ولكنه غير مهتم، فهو لم يأت هنا ليجادل أو يجاهد، بل هو يبحث عن سميح، فأخذ يهز رأسه وهو يردد «معك حق.. معك حق.. استغفر الله العظيم» وفي رأسه تدور كلمة لسميح قالها وهو لا يذكر شيئاً، ولكنه يذكرها الآن: «عندما ترى أحدهم مهووساً بالحق، مبالغاً فيه، فاعلم أن الحق ليس معه، أو أنه يخفي كل الباطل..». أما الدليل الآخرنجده في ص 163 والذي يتمثل في موقف جابر من الرافضة في شخصية عبدالرسول الحشي، زميله في الغرفة، حيث شركة أرامكو في الظهران، كان يتحاشى الاجتماع به وبزملائه من الرافضة، لأنه لا يثق بهم، وهم مدنسون وضالون ويجب هدايتهم. هنا يظهر سميح فجأة أمام جابر، وبعد حوار بينهما، يتبدل موقفه من النفور والريبة والشك إلى الألفة والصداقة. يقول جابر لسميح: «لقد بحثت عنك في كل مكان مقدس يمكن أن توجد فيه، ولم أجدك... وأجدك اليوم هنا حيث الدناسة وأبناء الكفار والرافضة... – القداسة للإنسان وليس للمكان... وضع البيت للناس، ولم يوضع الناس للبيت... وحيث يكون الإنسان أكون أنا... ولكن أين الإنسان؟.. – ولماذا أتيت إلى الظهران؟ – أتيت لك... لأنقذك من السقوط... – أي سقوط هذا الذي تتحدث عنه؟..– سقوط الإنسان في حبائل الشيطان...– ولكني مسلم ورع إن شاء الله!...– الورع هو أن تكون مع الإنسان». وكأن هذا الحوار يحاول إقناعنا كقراء أن السياق التاريخي الذي تشكلت فيه صورة الآخر عند جابر السدرة قد تراجع إلى الخلف، وإننا بإمكاننا الاقتناع وبالتالي فهم الآخر بناء على حوار مسقط على الشخصية من الخارج رغم ما يظهره جابر من شك إزاء عبدالرسول. بالتأكيد إن هذا الكائن المثالي والحالم الذي اسمه (سميح) يمثل الوجه الآخر لسلطة المؤلف على شخصية الراوي، وبالتالي على نمو الشخصية وحركتها من الداخل.

أما لو انتقلنا إلى مستوى آخر من التحليل، وركزنا على سياق الترحال والأسفار في حياة جابر – فيما هو يبحث عن سميح – من مدينة إلى أخرى، من القصيم وحائل إلى الرياض ومن الرياض إلى جدة ومكة، ومن عمان إلى الشام والقدس إلى الظهران والدمام وبيروت وأمريكا، إذ سنتعرف من خلاله على صورة الآخر وملامحه وطبيعة الموقف منه. على أننا في مستوى آخر من التحليل سنكشف عن أثر تصوراتنا عن الآخر كما اقترحناها في

بداية الورقة حول قراءة شخصية جابر السدرة وسميح الذاهل.

أولا إذا كنا ندرك تماما أن حضور المدن في الرواية هو وثيق الصلة بحضور شخصية سميح، حيث هذا الحضور المتناغم بين الاثنين له دلالته، التي يمكن أن نوجزها كما يلي: كلما تنقلنا نحن القراء من مدينة إلى أخرى اكتشفنا جانبا من الرسالة التي يريد أن يوصلها لنا الراوي العليم عن طريق نوعية الأمكنة التي تظهر فيها تلك الشخصية أو التي يوحي بها السرد إلينا. فمسجد الصخرة، وكنيسة القيامة، وحائط البراق، وبيت لحم، والمسجد الأموي، ومقام الحسين جميعها تشير إلى أن قيمة المدينة وأهميتها في الرواية تكتسب من موقف سميح تجاه تلك الأمكنة، وليس من موقفنا كقراء رغم الصلة الوثيقة التي تربطنا بجابر الابن بوصفه قارئا لمخطوطة جدة أولاً، أو موقف جابر الأب ثانيا رغم تساؤله حين يقول: «ما الذي يدفع سميحاً للذهاب إلى مزارات الكفار ومعابدهم ومساكنهم، وهو المسلم التقي». وهذا وعي مسبق وموجه في شكل حضور المدينة الخاطف الذي يتماهى مع حضور سميح، والذي بدوره يتماهى مع حضور المؤلف بطبيعة الحال وسلطته. رغم أن مدينة بيروت وكذلك أمريكا يبدوان بمعزل في حضورهما عن دوافع البحث التي تحرك جابر نحو السفر، لأن سميحاً يخلق أسبابه الخاصة للحضور، ودائماً ما تكون دينية باعتبارها الوعي الإيديولوجي الذي يحكم أفق الرسالة التي يحملها هو نفسه.

ثانياً حينما نرصد بعض الملامح عن تجليات الآخر في الشخصيات، سنركز على بعضها وليس كلها، حيث يمكن تصنيفها كما يلي: هناك الآخر الغريب، والآخر الأصل، والآخر الطائفي. الأول يمثله شخصية زهرة، والثاني زوجها أبو عثمان السايح، والأخير عبدالرسول الحشي. أنانا خاتون جارية تربت في قصور مكة وجدة، وهي من شمال العراق، تزوجها أبو عثمان بعد أن غير اسمها إلى زهرة، وأسكنها في قريته. هذه الشخصية تضعنا أمام رهان تسعى الرواية إلى إظهاره. هذا الرهان هو قابلية التعايش والانسجام بين عالمين مختلفين، وإمكانية تقبل الواحد للآخر. قبول زهرة في أوساط القرية كان قبولاً يتصل بمهارات جسدية: الأكل، الجنس، الزينة، الجمال. لكنه قبول لم يصل إلى الحد الذي يخلصها من سجن التصورات التي ترى فيها صورتها عند الآخرين، لذلك قالت وهي على فراش الموت «الحمد لله... أخيراً سأعرف معنى أن تكون حرا بالكامل... سامحك الله يا جابر،

وسامحك الله يا أبا عثمان... لم تنسيا يوماً أنني كنت جارية تباع وتشترى ص 196». إن المرايا التي تعكس مجمل تصوراتنا عن الآخرين، وتمثلاتهم في الذهن، هي بمثابة الموت الروحي الذي يفضي بالنهاية إلى الموت المادي عند هؤلاء، لاسيما إذا كانت مثل هذه التمثلات تضغط بقوة على شخصية الإنسان من العمق كما هي حالة زهرة. وإذا كان الموت هو الخلاص الذي يحررها من قيود تلك التصورات، فإن وجهة النظر هذه لا تمت إلى سياق حياتها، ولا إلى قناعاتها بصلة، إنها تمت بصلة إلى صوت سميح الذي يتقنع بصوت السارد حين يقول: «وأحسست هيلة بحب جارف نحو هذه التي كانت جارية وغريبة، فإذا بها تصبح أكثر حرية ممن ولدوا، وأكثر حميمية من أهل الدار أنفسهم ص 118». النوع من التدخل في فرض وجهات النظر، من جهة يرجع إلى سلطة الموروث- ولا يعنينا هنا مؤثرات الأسلوب الروائي-، ومن جهة أخرى يفضي بالشخوص إلى سلب إرادتها والاستخفاف بحياتها والنظر إليها بوضاعة . هذا السلب وهذا الاستخفاف طال شخصية زهرة ليس من خلال جابر أو أبو عثمان فقط، وإنما كذلك من خلال وجهة نظر الراوي العليم.إذن الرواية تقول لنا إن الآخر الغريب مؤداه الموت سواء على المستوى اللغوي (تغيير الاسم)، أو الجسدي بالموت الطبيعي، أو الروائي بمصادرة ما يحاول أن يقوله عن نفسه. هذه المستويات الثلاثة من الموت، هي أبعاد رمزية لا زالت تكشف عن نفسها في السلوك الاجتماعي المحلي، وتغذيه بطريقة أو بأخرى.

أما ما أسميناه الآخر الأصل فهو يتشكل من خلال وظيفتين تجسدهما شخصية عبد العزيز السايح أبو عثمان، الأولى ترتكز على فكرة الحكي، والثانية ترتكز على فكرة الكتابة . فأبو عثمان يظهر في الرواية فجأة وهو يروي تاريخ «خب السماوي» لجابر، ويموت أو يختفي منها كذلك بعد أن يكون قد كتب رسالة له بعد سفره. وما بين الوظيفتين ترتسم العلاقة المسكوت عنها بين الاثنين. لقد حاولت الرواية أن تخفي عنا كقراء الأساس الذي تنهض عليه صداقتهما، والذي لأجله قامت. لكن إستراتيجيتها تقول: على أبي عثمان أن يكشف عن الأسرار، وعلى جابر أن يبحث عن جوهرها، الأول يخلق صورة سميح الهاربة من الأصل ومن أسرارها، وعلى الثاني أن يعيدها إلى أصلها، لأن الأصل هو الخب عند جابر، ولأنه مكان مقدس فهو مركز الطهارة والبراءة عنده. وإذا كان أبوعثمان هو الوجه الآخر لطهارة الأرض عند

جابر، فلا يمكن أن نستغرب منزلته لديه. لكن الرواية بالمقابل، وبدلاً من السعي لاسترجاع صورة سميح إلى الأصل/ الخب، نجدها تفاجئنا بظهور سميح آخر في أمريكا، وكأنها تريد أن تقنعنا بأن صورتنا عن أنفسنا لا يمكن العثور عليها عبر مرايانا المصقولة بالطهارة والبراءة منذ الطفولة، لكن عبر المكابدة التي نعانيها عندما نكتشف أن ثمة آخرين يشاركوننا الفهم نفسه والقناعة نفسها للطهارة وقداسة الأمكنة والشخوص، هذا ما اكتشفناه مع جابر في رحلته إلى أمريكا. لذلك نكتشف أن رمزية الرسالة لا تتوقف عند زمنية القراءة فقط ، عند جابر، إنها تبحث عن قارئ آخر، في مكان آخر، لتقرأ نفسها عبر الزمن من خلال آخرين، حيث تتجدد وتستمر في الحياة، وهذا ما يريد أن يقوله لنا أبو عثمان بوصفنا قراء آخرين.

أما الآخر الطائفي فهو على تماس بشخصية عبدالرسول، لكنه مجرد تماس سطحي، لا يذهب إلى العمق، فالسارد لا يسمح للشخصية أن تنمو على مساحات شاسعة في الفضاء السردي، كي تظهر بوصفها آخر طائفياً بكل ما تحمل الكلمة من معنى، بل غاية ما نكتشفه بالتحديد أنها شخصية تقوم بدور تصحيح الصورة عنها، في مشاهد لا تتناسب وحجم الامتثال لإكراهاتها عند الآخر. ومهما حاولت الرواية أن تقنعنا بالتحولات التي طالت موقف جابر من عبد الرسول إلا أننا سرعان ما نكتشف أن مفهوم الألفة عند جابر لا يتعارض مع مفهوم الهداية. يمكنك أن تأتلف مع الآخرين وتصاحبهم وتتودد إليهم وتقدرهم وتمنحهم ثقتك، لكنك في نفس الوقت لا تزيح فكرة طلب الهداية لهم عن ذهنك، لأنهم ضالون، رغم عدم قناعتك لهذه الفكرة من العمق. هذه خلاصة موقف الرواية من هذا الآخر الطائفي.

في نهاية تحليلنا يبدو لي أن كل قراءة ليست معزولة من سياقها، وكل تأويل ليس مفرطا بالضرورة، وكل «آخر» كشفنا عنه، أو حللناه هو جزء من هذه القراءة وليس جزءا من نفسه. وعليه يصبح من الصحيح القول خطأ تهميش السياق وفاعليته. لذلك ثمة روابط ووشائج متداخلة مع بعضها البعض حد التماهي. أولاً سياق القارئ بوصفه محللا للعمل، ثانياً المؤلف بوصفه كاتبا للعمل، ثالثاً جابر بوصفه بطلا للعمل. وحين نموضع أنفسنا في سياق القارئ نكتشف بما لا يدع مجالاً للشك أننا مشتركون ثلاثتنا في الدوافع ذاتها للبحث عن آخر مختلف، وحين أتساءل من هو وماذا يعني؟! تأتي

الإجابة كما يلي: أولا باعتبارنا قراء فنحن نمارس «لعبة نتعلم من خلالها كيف نعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي»[5]. ما هو عليه الحال في لحظتنا الراهنة. هذا المعنى ذاته – ثانياً – يتحول إلى أفق المؤلف، لكن عبر تشكلات الخطاب السردي لأن البحث عن المعنى عند تركي الحمد لم يسعه خطابه الفكري، أما ثالثاً فجابر وجد ضالته ولم يجدها، وجد معناه ولم يجده. لأن سميحاً الذاهل هو الدلالة الكبرى على المعنى الضائع الذي نبحث عنه نحن الثلاثة. لكن كيف نصل إليه طالما كنا جميعا مشدودين إلى سلطة الموروث حسب موقع كل منا في سياقه الثقافي والاجتماعي والعقائدي، ورغم وحدة المكان إلا أن بعده الأسطوري يمنعنا من امتلاك أفقه بامتياز مثلما على جابر الإمساك بخيط رفيع يوصله إلى سميح.

الهوامش

1) تجديد درس الأدب، د. أحمد فرشوخ، ص 18.
2) العالم والنص، والناقد إدوارد سعيد، ص 41.
3) ابن الكلمة، صلاح ستيتية، ص 150.
4) شعرية الفضاء، حسن نجمي، ص 172.
5) نزهات في غابة السرد، أمبرتو إيكو، ص 9.

* * *

تشكلات الآخر في ذهنية السارد

قراءة في رواية «نباح»(*)

عائض بن سعيد القرني

إذا كان المعنى ليس حكرا على الكاتب الروائي ، باعتبار انتهاء عمله بانتهاء النص، ويأتي دور القارئ / المتلقي ، ليولد دلالات ومعان للنص المقروء في غير منأى عن صاحبه، بحيث يكون الارتهان لعبارة بول ريكور «بأن النظرية الروائية تجد ما يعلل وجودها في دور الوسيط الذي تقوم به، بين وجهة النظر التي تصف الحدث وتلك التي تأمر بفعل الحدث».

هناك ثلاثية تفرض نفسها على كل باحث في نظرية النص الروائي، الوصف – الحكاية – الأمر، في كل واحدة من هذه اللحظات الثلاث هناك علاقة خاصة تفرض نفسها بين تكوين الحدث وبناء الذات .وهنا لا بد أن نعرف أن العلاقة بين الهوية والأنا تتداخل بحيث تشكل حالة وسطا بين الهوية الروائية والهوية الشخصية، إذ إن هوية شخص ما، أو أمة تصنعها هذه التماهيات

(*) رواية «نباح» لعبده خال.

مع القيم والمبادئ والمثل والنماذج والأبطال التي يتعرف فيها على نفس هذا الشخص أو هذه الأمة .. فالتماهي مع صور الأبطال يبين بوضوح هذا التعرف على الأنا من خلال الآخر.

ولأن الموقف لا يحتمل إلا أن أقيم علاقة بين مفهوم النص والتفسير النسبي بحيث أسعى إلى تفسير بعض أجزاء النص بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كلياً، متجاوزاً أبنية المتتاليات، وهادفاً الوصول إلى البنية الكبرى للنص. وإن كان في هذا التعاطي مساحة من الارتباك، ذاك أن النص الروائي الذي أمامنا يفتقد إلى التماسك البنيوي الشامل.

ومن هنا ستنطلق هذه الورقة إلى إشارات النص التي تقودنا إلى تلمس الآخر بين أحداثه، وتركز على النص في حد ذاته، متكئة على قراءة تفسيرية تعتمد على الاستنباط للمعنى الخبيء من وجهة نظر ما، استنادا لمقولة تودروف أنه ليست هناك قراءة واحدة لنص واحد.

في غمرة جملة من الهزائم متشابهة المذاق ، هزيمة الحب حيث كانت آمال تبني في طقوس الحب، ورسائل العشق ومغامرات الغرام، بناها مع ليلى، فرسما مع بعضهما مملكة من الأحلام استحالت إلى أوهام وتشظت مع السراب. وهزيمة الحرب التي أشعلها صدام حسين والأمريكان عبر صحراء الجزيرة والخليج العربي حتى استحالت آبار النفط أعمدة من دخان، والناس كتلا من الرعب متوارية خلف أقنعة واقية من الغاز، وكأنهم في حفلات تنكرية، وهزيمة الذات عندما تتكشف النوايا خلف وطأة الخوف والأنانية، فيتضح المستور من أفكار مأزومة محتشدة في قلوب الحاقدين. وهزيمة الوجود، حيث صراع الإنسان مع ظروفه من أجل أن يعيش بوصفه إنسانًا يحلم بالحرية وينشد السلام،

في هذا الجو المضطرب يتشكل العمل السردي الذي بين أيدينا، فيتحول السارد فيه إلى لعبة في الفراغ، يرى كل شيء كائنات انتقالية، تتشكل وفق الأحجام التي تلتهمها، ويغدو الفراغ في منظوره لعبة مغايرة لما اعتدنا عليه، فثمة هاوية سحيقة تدعى الفراغ وهناك تستبدل الحياة أرديتها ، وتشرق من جديد..(16).

يتحدث مع عياش الرجل العدني الباحث هو الآخر عن طريق للسعادة في هذا الفراغ، فيواسيه «نجد أقدارنا أينما ذهبنا فلا تبتئس» (19). ذلك أن عياش وهو يقتعد في دكانه بشارع قابل يفصح عن مكنونات صدره بصورة موغلة في الاستياء حيال البلد

الذي يعتاش فيه، يقول: «بلدكم حظيرة كبيرة، تربى العجول لتذبحها بهذا الملل، لا شيء فيه سوى العمل أو الموت» (16).

تصدمنا هذه العبارة بحمولاتها ودلالاتها المعبأة بالاستياء والاحتجاج في بدء الرواية، بحيث تظهر لنا صورة قاتمة لدى الآخر. وهكذا سنتبين نصوصا كثيرة تحدث بها شخوص الرواية وشكلتها لنا ذهنية السارد عبر مكونات هذا النص السردي، لاشك أنه صور سوداوية انهزامية متأزمة. نظل نتتبع السارد فيها بوصفه يمثل الأنا المتفردة في العمل نتأمل الآخر وفق منظوره وبحسب رؤيته وتشكلاته، فهو الدليل لنا عبر هذه الشبكة من الدوال والمدلولات والجمل السردية بتنوعاتها، تارة ننساق خلف الجمل الوصفية، وأخرى نصغي إلى جمل فلسفية تقتضي منه تعبير المتأمل، وما تكتنزه الذات الذاهلة من ذكريات مؤلمه، ثم ما يلبث أن يحلق بنا تارة ثالثة في جمل شاعرية حالمة تغذيها صور الحب المكلوم وعذاباته، ورغبات النفس الجامحة. وبين هذا وذاك ينثال السرد سارحا بالخيال مع صورة «وفاء» ومواقف العشق المخذول.

لا شك أن السارد لهذا العمل لم يكن في وفاق دائم مع القارئ، لاسيما في ظل الترهل السردي الذي اتصف به العمل، فالنفس ملولة بطبعها، وكل ما يهم القارئ أن يتتبع الحدث في وقت مقتضب، فعلى الرغم من معاناته عندما كان يستمع إلى سائق التاكسي الذي حمله إلى المطار لكثرة هذره، إلا أنه أوقعنا في الوضع ذاته، بيد أني أعترف أن الاحتراف في الصياغة السردية، وبناء الحدث كانت سمات خففت كثيراً من وطأة هذا الترهل.

بعد هذه التوطئة لمناخ الرواية أجدني ملزما أن أتوقف بصورة أكثر مع الآخر خلال هذا العمل السردي، متجاوزاً الوقوف مع المفهوم – أعني (الآخر) – وأنا على حذر، ذلك أن هناك ضبابية حول مدلولاته أربكتني عند محاولة استنطاقها في كثير من الطروحات الفكرية والفلسفية لدى بعض الكتاب، ولكن لا مناص من الارتهان إلى ما تم التوافق عليه في هذا المحور ، بحيث ينصب على «الآخر الذي يعيش بيننا دون تحديد لعرق أو هوية أو ديانة، نتأثر بحضوره بالقدر الذي نؤثر في حضوره» كما ورد في تقديم المحور. وبهذا نكون قد خرجنا من حرج الموقف .

فما مدى وجوده أعنى الأخر في رواية تباح وكيف تشكلت صوره لدى السارد.

لقد تناثرت أسماء شخوص الرواية

عبرها من أصقاع وأشتات مختلفة يحيكون حواراتهم ورؤاهم في نسق يكاد يغلب علية التأزم والتشظي، فكلما حاولت أن تتوسم ملامح الشخصية التي أمامك تجدها في وضع سلبي، إما أن تكون ناقمة أو حاقدة أو متعالية. تفوح عباراتهم بحمم بركانية تجاه إنسان هذه البلاد، وتوحي تصرفاتهم غالباً بالتهميش والاحتقار، ولا تجد في كثير مما تسمعه سوى المغالطة، لتقف متسائلاً: لما كل هذا؟.

هل هي لعنة البترول أصابتنا بهكذا شعور؟ ربما.

هل نحن فعلاً لا نجيد سوى البحث عن المتعة؟

هل نحن مغرورون بالجملةً، بحيث جعلنا من حولنا يرسمون لنا هذه الصورة؟

لقد أوقعنا السارد عندما كان يصور شخصياته في دوامة من التفكير بعيداً عن ملامسة الواقع فنحن نشعر بمثل هذه الأفكار والتصورات في حلنا وارتحالنا.

ولطالما سمعنا حتى في الطروحات الفكرية والإعلامية لكثير من الناس مثل هذه الرؤى عن إنسان هذا البلد.

لقد أسهم الكاتب هنا في لفت انتباهنا إلى الأنا المتضخمة التي أبرزت هذا الشعور لدى الآخرين، مهما كانت البواعث والدوافع، وإلا فما الذي يجعل موسى الفيل يقول عندما أكتشف رغبته في الزواج من وفاء: «اعلم لو قدر لي تزويجها بحمار لما ترددت على أن أهبها لأي ......» (120).

بل حتى «وفاء» التي منحته قلبها وقضى معها مراحل الطفولة والصبا تقول قبل رحيلها بأيام: «أنتم شعب مغرور أشبه بشعب اليهود، فهم يرون أن لا أحد يمتلك الحقيقة سواهم، وأنتم كذلك» (138).

إن تحليل مثل هذه الخطابات تجعلنا نقف أمام المرأة متأملين أنفسنا ومدى صدق هذه الدعاوى علينا، فالأمر لم يقف لدى وفاء وأبيها موسى الفيل فحسب، بل لدى مطشر الخالدي العراقي، وعمر السوداني، وفاروق وسلوى المصريين ،ومصطفى المغربي وهم رجال الفكر والإعلام. فعلى مدى ست صفحات يدور جدل سياسي حانق بين الأنا من جهة والآخر يمثله سلوى وفاروق من جهة أخرى ومن دون مقدمات ينعتون البلد وأهله بالرجعية والتخلف، وأننا لا نعرف سوى الإبل والنفط .وليس لنا مكان في مؤتمر الديموقراطية حتى وإن كان يخص البلاد النامية.

تقول سلوى «ولكن هذا المؤتمر للديموقراطيات الناشئة، وأنتم لا توجد لديكم

ديموقراطيات لا ناشئة ولا كهلة.. ثم تخاطب زميلها فاروق: هم لايعرفون إلا الإبل والنفط» فيردف فاروق مبتسما: «وكذلك.... في بلاد الله الواسعة (169).

وعندما لمح الغضب على وجه صاحبنا أردف ببرود «هل غضبت؟ كنا نقرر حالة بلد»!!

وإذا ما احتدم الجدال حول البلدين يبدأ فاروق متهكماً «هؤلاء الصحراويون بدو همج ضد تطور الحياة، وضد كل أشكال الحضارة، يريدون أن يطبقوا تخلفهم على الجميع. نعم هم متخلفون في كل شيء، وآخر ابتكاراتهم دينا بدوياً صحراوياً صدروه للعالم وغيروا دين الله السمح، وأرادوا أن يتحولوا إلى دولة عظمى بتزويد الحرب السوفيتية الأفغانية بعقول متخلفة، كل المشاكل في العالم لكم دخل بها، حتى هؤلاء الخاطفون في اليمن هم نتاج سياستكم في تصدير الدين الصحراوي» (173).

هكذا صورتنا لدى الآخر، لا نعرف من السياسة والفكر سوى ما نعيشه وفق تصورهم، وليت الأمر توقف عند هذا الحد، بل نحن مجردون حتى من الثقافة والإبداع، فمطشر الخالدي يرى أن «السعودية لم تكن في يوم من الأيام بوابة لأي إبداع، هي تخنق مبدعيها، فكيف تصدر صوتا أخر» (261).

والأطم من ذلك أن يتحدث صبي يمني بهذا المنطق عندما يعرض بضاعته المستعملة في السوق على الوفد الإعلامي، ويعرف أن من يبايعه سعودي فيقول: «لم اعرض بضعتي لك، فأنا أعلم أن جيوبكم الممتلئة لا تشتري المستعمل» (184).

وأصبحت الكلمة محسوبة عند زلة لسان، أو مزحة يوردها السعودي فعندما أراد أن يستوقف مصطفى المغربي لإكمال السهرة معهم في الملهى الليلي بالفندق عندما أراد الصعود لغرفته، قال أعرف أن المغرب.... فكانت جملة استثارت ملامحه الوقورة فقال مستخدماً الطلقات نفسها «أنتم الخليجيون الباحثون عن المتعة الساقطة، لا تعرفون من المغرب إلا هذا الوجه، بينما الآخرون يعرفون حضارة المغرب. يعرفونها جيداً (153)، ولم تتوقف هذه اللوحة عند هذه الألوان القاتمة التي ترسم وجوهنا، فمازال هناك وجه أخر حيال هذا الإنسان المتعاظم، إذ لديه أزمة في الحوار مع الآخرين، نستقرئ ذلك مما وصف به الشاعر اليمني صابر عبدالودود عندما وفد إلى السعودية، فهو يتوجس من طرح المشكلات السياسية العالقة عند لقائه ببعض المثقفين، وينأى بجانبه عن خوض مثل هذه الحوارات، لاسيما عندما تطرح مشكلة الحدود بين البلدين.

وبـعـد: يـحـق لـنـا الآن الـقـول أن الشخصيات الواردة في النصوص السابقة تعيش في عالم قيم يشوبها الغبش والاهتراء، ذلك أن البنى الاجتماعية تنتج نصوصا تعبر عن التأزمات التي تغذيها صراعات مؤدلجة، وحضورها في النص من خلال تشكل المادة الحكائية والحوارية. يتفاعل معها الكاتب بصورة اشبه ما تكون بالقصدية ليعبئها بما تختزنه ذاكرته وبما تمليه عليه ظروف المرحلة من المكاشفة؛ ليقول: وإن كان هذا نباح إلا أنه يؤذينا...

* * *

فلسفة الانفتاح والتعايش النصي في رواية «سيدي وحدانة»(*)

لمياء باعشن

يطرح محور الجماعة هذا العام على النصوص المختارة سؤالاً محدداً: ما هو موقع الآخر في الرواية المحلية؟ لكن هذا السؤال مزدوج بطبيعته ويحتمل إجابتين، أولهما تتقصى البيئة المحلية الواقعية كما ترصدها وتوثقها الرواية، والأخرى تتتبع ملامح المكان الروائي الافتراضي الذي يفتعله النص لإسكان شخوصه وأحداثه. تبين الإجابة الأولى أن واقع (سيدي وحدانة) مرتبط بمكان فريد يوحد بين ساكنيه بقرابة خفية تردّها رجاء عالم إلى أول التكوين: فمكة المكرمة هي «المقام الذي سبق فيه بيت الألوهية بيت البشر.. 192»، وما الحقبة الزمنية التي تختارها رجاء لسرد أحداثها إلا حلقة من سلسلة طويلة من حقب التاريخ المكي بدايتها حوآدمية. وتماشياً مع واقعه المغاير فقد تفرد هذا الفضاء المكاني بنوع من الخصوصية جعلت أفئدة

(*) رواية «سيدي وحدانة» لرجاء عالم.

الـنـاس تـهـوي إلـيـه وحـتّـمـت عـلـيـه تـكـويـنـاً ديموغرافياً انصهر فيه أخلاط من الشعوب جاؤا إليه «راغبين في المجاورة وتنسلُ من مـيـاهـهـم نـسـلاً من جـنـس قُـزح حـاوٍ لـكـل تـوقـيـعـات الـنـور والـلـون، نـســل فـي تـجـدد أبدي... 193.

تجلس جَمّو في الروشن وترقب من خلف قلاليبه «أرضيات البشر وفسيفسائها المتبـدلـة ســود وصـفــر وحـمـر وسـمـر وبيـض.. 213»، وتظهر هذه الألوان في ثنايا النص بشكل متوازن يؤكد فكرة تكوّن الكل المكي من أجزاء كثيرة غير مكية: فجارتنا السندية وجارتنا الجاوية تسكنان قريباً من أيْ تن بنت الأتراك وقحطان البدوي وأمه رابحة، وفي حين يحمل الصبيان اليمنيون صواني البسبوسة على رؤوسهم .. 131»، فإن السقّاية يرقصون على ألحان أهازيج الوَحْشة التي يغنيها الحُجُز والسودان في غربتهم عن مساقط رؤوسهم طلباً لمجاورة البيت الحرام... 188». وحين تجمّل صفية المقيّنة عرائس مكة، تعزف الجارية مليحة على عودها 32 وتغني الأرملة الربيعانية.

توضـح هـذه الـسـيـرة المـكـانـيـة أن أجناساً بشرية مختلفة قد تضافرت في تكوين البيئة المجتمعية والثقافية والاقتصادية لمكة المكرمة وأن هؤلاء المجاورين قد امتزجوا بقدر عال من المرونة والتعايش المتسامح ذلك أن الرابط الوثيق بينهم أنهم جميعاً قد «عرفوا عشقاً للبيت لم يترك لهم من درب ولا سبيل إلا إليه.. يتآخون والحجر الأسود ثم يغرقون في شربة حية من الدلاء.. من فوهة البئر المقدسة... بعد ذاك الطقس كانت القلوب تتجنح وتخلي الهموم وراءها وتطير.. 195». تقوم المعيشة التبادلية على التصالح مع الآخر وتقدير الاختلاف وتقبل معطيات الثقافات الواردة، بل وتبنّيها دون نبذ أو إقصاء أو تحقير، لذا فإن (سيدي وحدانة) تسجل ببراعة انخراط كل الفئات المجتمعية في ممارسة عادات موحدة في احتفالات الخطوبة والزواج حيث معاشر العروس وتراتيب الزفة، وفي طقوس تحضير وغسل الموتى ومسيرة الجنائز وأيام العزاء حيث معاشر الخشب المحملة بأطباق الأرز بالحمص وحلوى الششني بهيلها ..، وفي مناسبات اجتماعية أخرى كمهرجان القيس والأصرافة والزار والخروج إلى البساتين والتخييم عند مقابر الصالحين، كما كان المكيون من كل الأجناس «يتهيأون للركب الطالع للمدينة بزينة عظيمة، يحنّون الحمير.. في طرز بديعة، ويتزينون للطلعة بالحُداة والمزهدين والدفوف... 187».

ويبدو أن المجتمع المكي المصور في

هذه الرواية هو مجتمع يعترف بالتمايز المادي والتدرج الطبقي، لكن هذا التفاضل لم يكن عنصرياً، أي لا يمارسه جنس بشري على آخر، وهاهو مياجان يواجه رفضاً من عائلة البيكوالي حين أراد الزواج من جمو رغم أنهما من أصل واحد لتقترن جمو بمأمون النيابي من القشغر. التناسب الطبقي يشكل تكافؤاً مطلوباً حتى بين أفراد الجنس الواحد، وهذا ما فسرت به ياقوت خان استحالة ارتباط جمو بمياجان: «لكنك صغير على القيد والربط والانتساب، حتى أنك لم تخلع غبار السفر بعد، ولاتزال تفصلك عن نسل البيكوالي سلالم بطول جبل ثور.. البيكوالي لن يعرف إلا أولاد البيوتات الكبيرة، وأنت صبي قدره التنقل في الحرف.. لا أحد يعلق ابنته في هواء.. 103». ورغم ذلك فإن «القرانات المكية لا تحكمها الطبقية بقدر ما يوجهها استفتاء النجوم والأسماء وعزائم أحرفها وميولها 20».

ومن الواضح أن المجتمع المكي قد استرقّ الأفارقة وتاجر في الحبوش على دكة العبيد 36 وسخّرهم لأعمال خدمية مختلفة كالسقاية والعناية بالورود والحمير وتحريك مرواح سعف النخيل فوق رؤوس المكيات 30، بل إن النص يشي بشئ من النفور من لونهم الداكن فيذكر أن فاطمة الموصلية كانت تخشى أن تكون عروسة ابنها سوداء، وراحت تسأل الداية ستي فهيمة عن لونها ثم تقول: "ولد البطن يا ستي فهيمة عدو وكم دعوت لولد بطني فلا يُغرّب في نزواته ويجيئنا بنسل السواد 23». لكن فاطمة الموصلية كانت امرأة صارمة، فهي حين تعامل جارياتها العشرين بقسوة وتضربهن «بحطبة متقدة تُشذّب هذه وتسبك تلك، حتى انتظم حولها الجواري بلا هون ولا تمعُج»، كانت أيضاً تقوّم من ابنتها «رضا بقدر ما تصهر من تُرنجة الخلاسية 38». كذلك فإن المجتمع المكي كان محتوياً للثقافة الأفريقية فاستمتع بغناء الأفارقة وتمايل مع ألحانهم واكتسب من تراثهم الحكائي الشيء الكثير، أي أنه لم يكن رافضاً ولا متعالياً على أشكال التراث الأسود وإنما كان يتماشى مع التقسيم الطبقي السائد في حقبة زمنية ارتضت تجارة الرقيق وتقبلت تسخيره دون تمحيص فكري عميق ينم عن تحزب جماعي انتقائي يستثني بشكل عنصري فئة بعينها.

كما أن الاندماج البشري في المجتمع المكي كان يتم على مراحل زمنية مختلفة تجعل الوافد الجديد غريباً في نظر الأقدم منه، ورغم أن نساء مكة اللواتي كن يراقبن أحوال مياجان من خلف الرواشن قلن عن الخزريين: «لهؤلاء الأغراب أحوال غريبة وإن

فتيانهم واقعون في عشق جنيات بحورهم البعيدة، وهذا الصبي بالوجه القمري بلا شك مسكون بواحدة من أساطين الطرز وتتمثل له في الكوفيات كل ظهيرة.. 56»، إلا أن هؤلاء النسوة كن أنفسهن من المجاورين. وتتضح هذه النظرة للآخر الغريب في تعليق المكيات على هنا بنت البيكوالي حين ظفرت بمحمد الطيب ووصفها «بالدخيلة التي خطفت المكي من نسل المغربي 27»، فهو مكي إذاً بالتقادم. لكن سلم التفاوت الطبقي لم يؤثر على التماسك المجتمعي، والنظرة المتعالية على الآخر لم تتطور إلى موقف حدّي منه ولا جهل به أو إعراض عن التعامل معه.

يفي هذا المكان المكي بجميع مشارطات العيش المشترك فتمتزج فيه التقاليد والحضارات بتوافق عجيب، بل هو توافق عجيب إلى درجة أنه يحتم علينا أن نعود لنتوقف عند السؤال المحدد الذي تطرحه الجماعة على (سيدي وحدانة) بخصوص موقع الآخر فيه. هذا النص المحلي يمثل واقع المكان بكفاءة عالية تجعلنا نستدرك: ألا يرصد هذا النص واقعاً اجتماعياً ينفي منطقية السؤال؟ مادام العالم الواقعي الذي تحيل إليه الرواية عالماً فسيفسائياً تكوينه الكلي لا ينفصل عن جزئياته، فكيف نستطيع أن نحدد ملامح الآخر في مجاميع الآخرين؟

مكة المكرمة بقعة آخروية ينقض تكوينها الديموغرافي معنى المحلية من أصلها فأهلها أجمعون قادمون إليها من مناطق بعيدة ومقياس انتمائهم للمكان لا يحدده سوى موعد خلعهم لتراب السفر، فهم " نسل في تجدد أبدي... 193».

ومما يساهم في تعزيز انتفاء صفة المحلية عن المشهد المكي المرصود في (سيدي وحدانة) ذلك الإحساس الكامن في دواخل المجاورين الذين تغربوا من ديارهم لمجاورة الحرم المكي 18

بانتماء أصلي للأرض الأم التي يحملون ملامحها، وتسمي رجاء عالم هذا الإحساس بـ «ختم التهجير الذي يحمله تحت الجلد كل مهاجر للبيت الحرام.. 103». صورة الوطن تقبع في ذاكرة المجاورين الذين يحنون للغاتهم الحبيسة ويطلقون ألسنتهم بها كلما حانت لهم الفرصة، فها هو البائع الهندي يصيح تحت الروشن: «(كتيلوا ياأُوبّي) منادياً على صينية الجزر اليماني 179»، وها هي جمو تتبادل مع الحاجة التركية رطانة الخزر .. 196 ويتضح لنا تدريجياً أن الاندماج المجتمعي واستيطان الأرض المكية وامتلاك عقاراتها 25 لا يعني بأي حال من الأحوال نسيان الأوطان والتنكر لها، فالخزر في الرواية لا ينسلخون من

جلودهم ومازالوا يتحلقون حول أكلة الخزر الأثيرة (المحار الخزري بأهلة الجزر وأقمار السفرجل) 93 حتى وإن استطعموا الحلاوة اللدو والفوفك بنجاوة.

في (سيدي وحدانة) يصبح الحنين إلى مساقط الرؤوس حقيقة مجسدة في حرص كل جنس على الإبقاء على جذوره الذاتية وثيقة وإن بقت مواربة، فالمهاجرون إلى مكة يحاربون غربتهم بتحويل خبراتهم ومعارفهم من حيز الممارسة الانفرادية إلى حيز التبادل الجماعي، عندها يصبح الإقبال على عطاءات الآخر هو ضمان الإبقاء على الموروثات الخاصة، وبنات الخزر مثلاً يجيدون الحياكة بالقصب فكانت الجبب والثياب والصمايد المكية وكوافي الحجاج والسادة تجيء إلى بيت البيكوالي عارية «وتخرج مكسية بتعريقات القصب والحرير الأبيض والكتل الشامية 50». العادات الخبروية القادمة مع المجاورين تبقى راسخة وعميقة الجذور، لكنها تصبح معنى مشتركاً لمسار الحياة، فتماثل الخبرات ليس تعبيراً عن واقع فردي وشخصي محض، وتداولها يتيح لكل فئة إعادة اكتشاف أصولها في الحكمة المتوارثة للآخر نتاج التقاء الوعيين. في التنظيم الاجتماعي المكي لا ينفصل الفرد عن ذاته تحت تأثير قوى الانصهار بل يبقى عليها بقبول النقيض واحتوائه في تكامل بديع. لذلك فإن الرواية تؤكد أن الآخرية وليس المطابقة هي الصفة المهيمنة على فضائها المكاني.

(سيدي وحدانة) إذاً نص غير مهيأ للإجابة على سؤال هذا الحوار عن مكان الآخر في هذه الرواية المحلية التي تقدم تمثيلات صادقة عن واقعية المجتمع المكي في زمن معين كان فيه كل مكي هو في صميمه آخر. ويدفع بنا هذا الاستنتاج إلى مواجهة الإجابة الثانية التي ستنتج عن تتبع ملامح المكان الروائي الافتراضي الذي يفتعله النص لإسكان شخوصه وأحداثه. في فتحنا لهذا الفضاء النصي سنتجاوز انصياع الرواية للأحادية الدلالية وانغلاقها على مغزى سطحي يفرزه المنظور الاجتماعي بالتحديد وسنبتعد بها عن مسار الاندماغ في العالم الواقعي لطرح فرضية أن النص يتعامل بجدية مع مفهوم الآخر على مستوى البنية الميتافيزيقية للعلاقات الاجتماعية المكية والتي تبدو جلية في النص بوصفها المحرك الأساسي لها. والحقيقة أن رجاء عالم لا تشغلها تلك الحدود التي تفصل بين الناس كأجناس وأن الآخر البشري لا وجود حقيقي له في روايتها، فما يشغلها هو ليس من أي صقاع الأرض ينحدر الناس بقدر ما تشغلها

إمكانية انحدارهم إلى بقاع تسحبهم بعيداً عن تلك الأرض.

في حين يندمج المكيون في نمط حياة منسجم على أرضية واقعية مشتركة، يبدو قاعها الاجتماعي مغلولاً إلى عالم الخرافة في فضاء جغرافيّ له وجوده السحريّ، وبذلك تترك رجاء عالم نصها متأرجحاً بين قطبية الألفة والغرابة وتضعنا أمام تصورين مختلفين لتقدير معاني النص: عالم الوقائع اليومية الفعلي والقائم على نظام راسخ ومستقر، وعالم خيالي بديل مدرج ضمن منطقية تمثيل الواقع ومتقاطع معه، فالكاتبة تسبك ملامح الخيال بصيغة سرد رمزية وحسية في الوقت نفسه وتقابل الخطابين لتضفي صفة العقلانية على اللاعقلانية. هذه الموازنة بين عالمين ثابتين تلغي القطيعة بينهما وتجعل ما هو واقعي يبدو لصيقاً بما هو أسطوريّ وبالتالي تتراخى وطأة الوهمية التي تعتري الفعل الخيالي ويتأسطر المعاش المألوف دون تغليب أو تحيز. فالساردة «لا تتردد أن تصيغ الخفاء في طينة الشهادة... 212».

لكن تجربة رجاء عالم الروائية تجعل عملية ولوجنا إلى فضائها النصي على درجة عالية من الصعوبة والتعسر حتى أن استغلاق النص قد يشكل عائقاً أمام التواصل مع معطياته المركبة والمعقدة ويؤثر على مقرؤيته. كذلك فإن القاري تأخذه الدهشة لما يصادف في أسلوب الكاتبة من فتنة لغوية تعيق تقدمه نحو معاني النص فلغتها لا تسكن إلى المباشرة بل تركن إلى المراوغة كطاقة توليدية لعباراتها الشيقة. إن التحجيب اللغوي هو واحد من تقنيات عدة تستخدمها رجاء عالم في تفرد أسلوبي يشتمل على مظاهر إقصاء القارئ ونبذه.

يفاجئ القارئ منذ البداية أنه أمام نص محجّب، فالحُجب المرسومة بعناية على شكل مثلثات ودوائر تطالعنا من أول صفحة، وإن لم تستوقفنا الأشكال الهندسية الغريبة فإن النص يتوقف مرات ليصف الحجب من الخارج، ففي «السحّارة القديمة المطهّمة بالفضة الخاصة بجمو» تفتح لنا الساردة بقجة، ومن جوفها القديم «طلعت لي أحجبة مسيّـرة بسيور جلد الإبل .. لم أجرؤ أن أنقض أرواحها وتمائمها.. فتركتها كامنة بسرها 7». وأحياناً تجرؤ الساردة على فتح الحجب لتصف ما بالداخل: «فتقتُ التخييطة عن فص القطيفة فبرزت لي أوراق قائمة تعرج فيها أحبار زرقاء وسوداء منقطة بالفضة. وعلى النواة من قلب الأوراق استرعتني إشارات شفافة مبهمة تنغلق على

نقر تنغلق عليها تربيعة منضدة 172». تلك كانت الأحجبة التي تطلبها نارة من بيوت السادة المعروفة بالتلاوة وتعلقها على جسد جمو.. «حتى صار» نحرها مرقطاً بالأحجبة، جمو ترفع أذرعاً بدأت تتكاثر عليها معاضد الرقي المسبوكة في أفلاك تحت أفلاك من سيور جلد الإبل.. 114». شبّت جمو والأحجبة لا تفارقها.. 116 وظلت ترافقها حتى ذابت وتلاشت في جلدها.. 109».

إضافة إلى ارتداء الحجب المكتوبة، كان الحجب بمعنى العزل عن أعين الناظرين علاجاً لكل داء في ذلك الزمن وكانت هنا تخاف على أطفالها فتلجأ للحجابة، فتحجبنا عن الخارج.. فلا تسمح بالدخول علينا إلا لعينها .. 36. تقول خرزة اليسر: «كانت صفرة الكهرمان قد سكنت جسدي فأمر جدي بحجبي للتداوي في المبيت.. 136». وكما كان الحجب علاجاً لخيرية بنت الشيخ حين خرجت سافرة للطريق 108»، فإن الكنة زوجة ولد دبلولة «حجبوها حجابة المصروع، حتى أتمت العدة 184».

وتنتظم أشكال الحجب بمعنى الإخفاء والتستر داخل منظومة ثقافية متكاملة، فالعروس المكية تدخل في «حجاب الحناء وحجاب النشاء وحجب الخفر السبعة فلا يُسرت ملاحتها لحسد عابر أو فضول كمين». في البيوت المحجبة بخشب الساج 107 رحن المكيات المحتجبات عن الذكور وجئن في زفاف هنا على المغربي «وقد كسرن الأحجبة والتي لا يبيح كسرها إلا وقوف الذكر في ريكته 28»، ويوم ولادة جمان.. كانت هنا النفساء محجوبة في ناموسيتها بالوليدة.. وبعد تمام سابعها استبدلوا ناموسية الحجب بناموسية الفرح 167».

ويمارس النص أنواعاً أخرى من الحجب بمعنى المنع والحماية، فيقابل هذه الحجابة المادية التي يتدرع بها المكيون ضد الداخل والخارج 170 بكثير من الحجب الاستعاري. يأتي استخدام مفردة الحجاب في وصف حالات متنوعة من التستر والمواراة، فهاهي جمان تتوارى في علاقة زوجية تفرض قوانينها.. التي تحجبها عمن تحجب وتفتحها لمن تفتح 10-11. أما داج الليل الذي كان يعاني من النزف لأنفه معكر خارجي، فقد دأبت أمه هنا على حجبه عن الجرح والتعب فنهض رهيفاً 45، وعندما هم الشيخ بيكوالي بتزويج جمو تصف رجاء فعله بضم دمبوشي لحجابة النيابي 109.

ترهق القارئ مغالق هذا النص الذي يتميز بالتستر والتخفي وتحوله إلى غريب غير مرغوب به في فضاءاته المسيّجة والمحروسة ضد الاقتحام المتطفل. تكمن وراء

هذا التستر سلسلة لانهائية من الروابط البنائية، فعناصر النص متعالقة بشكل لا يسمح بالتسرب أو القفز على الحواجز، كما تتواشج أحداث النص بإحالة بعضها إلى بعض في نظام زمني يتقدم ويتأخر حسب الضرورة السردية. كل هذه التقنيات تساهم في تغريب القارئ وتحيطه بالأسرار في عالم مغلق غني بالدلالات المضمرة والمعاني الخفية. ومما يزيد في غربته جنوح النص إلى تفعيل البعد العجائبي، ومنذ لحظات السرد الأولى يتبين أن بالنص ولع إلى مقاربة الغرائبي كمكوّن أساسي من مكوّنات الروي. في عوالم مفارقة للمألوف تختلط الخرافات والحكي الشعبي بالسحر والاحلام، ثم يستحوذ على النص مخزوناً ثقافياً أسطورياً ربما يمتد إلى مراحل مغرقة في القدم تتعالق مع المثولوجي الإنساني البدئي.

تضرب رجاء عالم حول نصها سياجاً شائكاً من الغرابة يقاوم ولوج القارئ إلى فضاء حصري غير قابل للمشاركة، فهي تعزله عن دائرة التخاطب بتراسل ساردتها مع شخصية خيالية يتم استدعاؤها من زمن كان. تهمش الساردة وجود القارئ بالتخاطب مع حسن البصري وتتكفئ على ذات الأوراق التي ستجد طريقها إليه مع أول رواحل البريد... 210». وقد يجد رواة آخرون طريقهم إلى المنصة السردية، مثلما جاءت إليها خرزة اليسر فراحت الساردة تحذر البصري من انقسام السرد قائلة: احذر يا بصري: النص لم يعد بيني وبينك، وإنما بينك وبينها 89، لكن ذلك الرجل الشهرزادي يبقى مستحوذاً على فعل التلقي وحده.

وقد تشوش مناخات الليالي القديمة استيعاب القارئ لأحداث النص القائمة في زمن سابق لزمن القراءة، فأحداث الرواية جرت في أماكن زائلة وفي سياقات مختلفة جذرياً عن مجتمعنا المدني الحديث. وعليه فإن المعالم المكانية وعناصر البيئة الروائية في سيدي وحدانة تنفي القارئ خارج نطاق المألوفية. في الشبيكة والمعلاة والنوارنية وطلعة الشامية تقوم بيوت طرازها حجازي مقسمة إلى مجالس ومبيتات ومخلوانات وخوارج، كرويتها ورواشنها مفروشة بالدمسق وصناديق السيسم وسحّارات بها بقش مطرزة، ويسكنها رجال يرتدون الجبب والعمائم المشغولة بالكنتيل ونساء يلبسون الجامات ومن تحتها السراويل الحلبي والثياب البرنسيس والسداري بالأزارير الذهب وعلى رؤوسهن المحارم والمداور والشنابر متزينات بالمويات الألماس والبخانق اللولو. كل الأماكن والملابس والأطعمة والأنشطة تخرج إلينا بمفردات تحتاج إلى

شروحات مطولة.

هل هذا القارئ إذاً هو الآخر في النص، غريب مهمش منبوذ ومقصى؟

إن التحدي الذي تواجهه هذه الورقة هو إيجاد أرضية وفاق بين النص وقارئه تتلاشى عندها كل غرابة وعتمة، ولو أننا نقلنا بصورة جذرية الحضور الظلي لبدائل الواقع إلى مركز النص بوصفها ركائزه الكامنة لأمكننا تحريره من قيود الواقعية ومساحات دلالاتها الضيقة. من خلال قراءة بديلة معاكسة تقوض ما يصرح به النص على سطحه الظاهر يمكننا مباشرة عملية تواصلية حوارية مع النص تكشف الملتبس والغامض والمغترب وتجعله مألوفا لدينا، فنحن لا نؤول – فيما يرى غادامير – إلا حينما يتعذر علينا فهم دلالة النص فهما مباشرا. هذا مدخل عنيف عبر مغالق النص يستند إلى مبدأ هيدجر القائل باقتحام النص لتجاوز ظاهره وفتحه بعنوة لإخراجه من غربته، كما يتضمن هذا النوع من التأويل جلب عامل خارجي يعزز به معنى النص، لذا فإن هذه الورقة تروم تكسير الحس الاغترابي لسيدي وحدانة بجلب نسق تأويلي هرمنيوطيقي فينومينولوجي كآلية توسطية دينامية تخلص المعنى المغمور داخل الحمولة التاريخية الاجتماعية التي يزرح تحت ثقلها.

وقد عرَّف شلايرماخر الهرمنيوطيقا بأنها فن تجنب سوء الفهم والتغريب، ومن هذه النقطة سنتحرك باتجاه توليد فهم تراتبي لكلية النص كقطعة فسيفساء قائم على إدراك أجزائه المكونة وذلك عبر اختراق النص بدلاً عن المنهج الاجتماعي الذي يحد من إمكاناته التأويلية ويزيده غرابة باستناده على مبدأ أن «المرئي يأبى إلا التشبث بالمرئي! 114».

في اندماج الفنيومولجية بالهرمنيوطيقية نجد طريقاً لكشف النقاب عن وجود الموجودات وتحويل الحقيقة المحسوسة إلى حدث عياني ملموس، وهو طريق تسلكه رجاء عالم لتظهر أن مكة، هذه البقعة الطاهرة تتنازعها قوى من نوع آخر تتخطى الحدود الفاصلة بين الأكوان لتنعم بالمجاورة، فتقول: «في مكة كنا نعيش جنباً إلى جنب مع الملائكة، حيث تصر أمي على تجنيبنا غسل أية ثياب في يوم الجمعة حتى لا تتنجس الملائكة وتزل بمياه الغسل وقت هبوطها للصلاة. في مثل هذه المجاورة كيف يمكن لأحدنا أن يخرج ليعُاقر الخطيئة؟ 210»، ثم تسمعنا على لسان جمو أن «الملائكة تتمثل في المكان بلمحة بصر، لكأنها تطلع من رؤوسنا ، لكأن لها مساكن فينا ما أن نفتح حتى تنبثق أجنحة الملائكة خارجة 82». لكن القوى الخفية لم تكن كلها نورانية، بل جاء

بعضها من عوالم أخرى «تعرف كيف تتآلف مع العتم، كائنات تمشي من هنا للزمن المخفي». تظهر هذه الكائنات لجمو في البستان يوم زفاف هنا حين تشعر بعينيها تخترقان الظلام، وترى كيف أن «كل أشجار ذلك المكان الآخر اقتربت وفتحت جلودها وسمحت لها بالنفاذ للحيوان الجاري داخلها»، وحين أطبقت جفنيها على ذلك العتم «انغلقت الكائنات وعادت تستر أرواحها.. 33». ثم صارت جمو ترصد دخول كائنات غير مرئية للمجالس، تعرف وجودها من غمزة لنور الفانوس، أو طرفة خافتة بين خشب السحّارات القديمة 82.

من الواضح أن خارطة (سيدي وحدانة) تشير إلى أن فوق عالم البشر الترابي آخر فوقي، وتحته آخر سفلي، وكائنات هذين العالمين تعبر الفجوة بين خفاء الوجود وتجليه. ويبدو العالم الأرضي رهين اجتياحات متلاحقة مع «إفلات أهل السوافل من كل عقال.. 167». يتعرّض على إثرها نسل آدم للتبدل ويخضع للحلول والمساس، فـ «أهل الظلمات يطلبون وطناً 168». في الأجساد البشرية الرهيفة،.... والعين الكشافة تعرف أن المحاصرين يشنون غارة للاختراق 36. يعبر أهل الخفاء الحدود ما بين الحجب والانكشاف ويأوون إلى الأرض وكأنهم أهلها، «يرحلون كل غروب، يطلعون بسرادقاتهم وخيلهم وزمرهم لمرايا البشر، مدة الليل ثم ينقضون قبابهم مع خيط الفجر الأول، ويعودون لممالكهم الغارق، دون أن يسمحوا في تاريخهم للعيون الكشافة بترصدهم في مضارب الفضة.. 190». في حضور هذا الصنف من الكائنات وفي مساسها مع البشر يتحقق وجودها الأرضي، لكنها تبقى في حالة البزوغ والتواري منغرسة على الحدود ما بين الحجب والانكشاف. ومن موقعها التوسطي تتحرك فيتختل بتحركها توازن العالم الترابي ويصبح حضور بعض البشر غياباً ملحوظاً.

تلقي بنا القراءة الفينومنولوجية الهرمنيوطيقية داخل كيان معرفي مختلف، وكذلك تفعل رجاء عالم حين تبدأ في وسط الأشياء فتستعرض أمامنا في بدايات النص مشهد الصبي ابن شيخ الحمارين الذي ينطلق عارياً في الطريق ويقتلع بأسنانه مطارق الأبواب النحاسية وينصبها على رأسه فتعلو كالتيجان متماسكة دون مغناطيس. بعد أن تلبست روح السيول المكية الصبي النحيل ازدادت غربته وصارت تعاوده نوبات ذهول يقطع خلالها المسيال يدور حول نفسه ويردد يا حي يا حي حتى يسقط مغشياً عليه بين أقدام الحمارة

السوداء.. 67. هذا الجنون وما يصاحبه من هياج يدفع بالصبي إلى حيز هامشي يلتقي فيه بصالح ابن عبد الحي من زوجته الأولى الذي كان «طوّافاً لا يستقر به مكان ولا دار ولا هيئة من هيئات أولاد السادة..»، وحين يعود إلى أهله تكون هيئته «قد أمعنت هيئته في التوحش: فتنفلت الضفائر على كتفيه ويتعرّش الريحان في صدغيه وتطير راحتا قدميه بنقوش حناء». ويفسر النص حالته بأنه" كان مسكوناً.. مخطوفاً للمجهول.. فقد سبته مزاهر بنات الغول 136». أما عيشة بصلة، تلك المرأة التي «شاخت في قالب من الجنون..» فكانت تخرج إلى الطريق حاسرة الرأس مسفرة عن شعرها الأحمر... 181، وقد غاب وعيها عن الطريق الذي تكنسه بذيل عباءتها. ثم يصدح صوت الأرملة الربيعانية التي أفقدها موت أولادها واحداً وراء الآخر صوابها 165 فراح هزيجها يعلو بنداء حدري.. «فمن قائل إن حدري هو ولدها البكر، ومن قائل إن حدري هو القرين من عوالم الخفاء الذي يتلبسها وقد صكّها أول طلعتها بغيرته فنصب حولها من نيرانه وما ذهب برجالها دفعة واحدة، وجعلها تغرمُ بلبس ثياب الرجال... وتلبس خاتماً رجالياً بفص عقيق يماني.. وكان حدري يظهر لكل شريفة من الخبيرات في نصبة الزار،.. ويتجسّد لهن في الحناء 166 ويزيد في غربة المرأة/ الرجل وفي غرابتها.

كل هجمة من هجمات أهل الخفاء تترك الضحية في معاناة مع بوادر العزلة والكآبة حتى تستسلم لحصارهم الشرس 135، والوحدة هجمة من هجمات أهل الخفاء، 135. كانت جمو تتشرنق في انزوائها وخصوصيتها وتدخل «في حالة كمون، دخلت شرنقتها لكي تحمي جسدها من الانحلال والتبدد.. مسحورة.. مسكونة..202»، كما أنها بعد كل اختراق لروحها كانت " تقع صريعة المرض لأشهر، لكأن نهرها وقد اعتاد الانفلات يناضل ليخلع المحدود بلا عودة، يناضل لكي يدخل في الجسد الأصل، في الجسد القادر على التمثل في كل شئ ابتداء من الحجر وانتهاء بالنور والنار.. 85 في اتحاده مع جمو دفع بها سيدي وحدانة إلى الغوص في الأزمنة المخيفة وفي الأجساد المطلقة.. 84، حتى سنّت سنة الأقفال والتخفي 134، وصارت ترقب (الحياة) ولا تنغمس في ذاك الجريان .. 80.

في هذا الفضاء الما بيني يتقوقع الأفراد المصابين بالوحدة الوحيدة 190 معزولين في دوائر مغلقة وقد تشتت وجودهم

بين هنا وهناك، فهل هؤلاء الوحدانيون هم الآخر المنشود في رواية (سيدي وحدانة)؟

يقف العالم الترابي حيادياً بين عوالم فوق ظاهراتية مخبأة وكامنة، وهذا الحيز المابيني هو الموقع الحقيقي للفينومنولوجيا واعتقادها بأن غياب ظاهراتية الظاهرة لا يعنى عدمها، وهو اعتقاد راديكالي يفتح مجال التوسط الهرمنيوطيقي بين الفضاءات، توسط يضيء المتحجّب الذي يعرّفه هيدجر باسم الدازاين، وهو تعبير ألماني يعني حرفياً الوجود هناك حين لا يكون هنا، أي كائن في مكان آخر غير مرئي مجهز بانبجاسة تمكنه من الإبانة عن إمكانية وجوده في أي كينونة يختارها. وفي قلب الهرمنيوطيقية يكمن الرسول هرمس كما توضح الأساطير الإغريقية، فالكلمات الإغريقية للتأويل والتأويلية hermeneuein_ --hermeneia يمكن تتبع أصولها في اسم هرمس الرسول حامل كلمة الإله زيوس إلى البشر. موقع هرمس كرسول هو موقع توسطي، وهو مؤول يأتي برسالة الإله إلى المخلوقين . وكما يتوسط هرمس اللغة أداة توصيل للمعنى، فإن اللغة نفسها تتوسط لتكون جسراً يدخل الأشياء إلى الوجود، ففي الكلمات، كما يقول هيدجر، تنوجد الأشياء وتكون لأول مرة.

ويذكرنا المنعرج الهرمنيوطيقي للفينومينولوجيا بأن عملية حصر المعاني لا يتم إلا في أفق لغة ممكنة، فتسمية الأشياء هي استجابة من جانب الإنسان لوجود الموجودات والأسماء هي التي تحضر الأشياء وتمدها بالوجود الثابت. وتتفق رجاء عالم على مبدأ الحلول الشيئي في المنطوقات وتلازم الاسم والمسمى، فالاسم من لب الذات.. 83 وهو مفتاح السر من الحي 21». ولأن للأسماء وأحرفها عزائم وميول 20، فإن تفعيل لعبة الأسماء في النص ترفده فكرة تحجيب الأصل بالزائف، فاسم هنا توارى في هناني، واسم مياجان ظل حبيساً وراء درع قردش حتى أفرج عن اسمه الأصلي بالبيت الحرام 56، وعندما تنظر جمو في عين نارة التي لم يعرف اسمها الحقيقي قط 13» وتفاجئها قائلة: نارة.. هذا ليس اسمك.. فتجيب نارة: اسمي الأول ضاع في السفر. 38 الذات تتمثل من خلال الأحرف وتتلبسها حتى تتطابق الكلمات والمعارف، لذا فإننا كما تقول الساردة «نمنح من يدخل صحننا اسماً قبل أن نطيق منازلته، نبدأ بحبسه في الاسم ونحرص على لجمه بكل حرف وتعريف، ثم ومطمئنين للأسير نأخذ نعلفه حتى نذبحه في أوان». الاسم قالب يصب داخله المعنى فيصبح له سجناً، لذا فمن الصعب «أن

تحبس حياً بلا حبال الاسم وسلطانه الكمين؟ بل إن خلاصتنا ومُحّنا الاسماء ، حين ما في الجنة إلا 35». الأسماء، أي الذوات بصفات غير مسبوقة، كما يؤكد حادي الأرواح 36». اللغة عند رجاء نوع من التجسيد والحلول تمارس فيه قدرتها الإحيائية على الكشف وتخطي الأزمنة وأمكنتها. يسأل وحدانة جمّو: قل لي يا حي، مم تخلّق القول؟

تقول: من حيوان الكلمة سيدي..

ويرد: فتِّش يا حي عن الكلمة المفتاح: سر الإرادة والقول 80.

يتحول الخطاب الروائي في فضائه الماورائي إلى فلسفة الأبعاد الكونية التي تتسع ضمن منطقية الواقعي ويمارس الخطاب عملية الاستنطاق العقلي لمعضلة فهم العالم بأسره من خلال الانخراط في جدلية الخفاء والتجلي التي تتسق مع ثنائية القناع والظل أو الانيما والانيموس عند يونغ. وفي هذه المعابر بين العوالم المحجوبة وعوالم الشهادة 200 يحضر سيدي وحدانة حضوراً قائماً على التوتر الناشئ عن التعارض بين ظهوره وانكشافه من جهة، واستتاره واختفائه من جهة أخرى. ومن المنظور الهرمنيوطيقي الفينومنولوجي يتبدى وحدانة كظاهرة تتجلى للوجود بمظاهر شتى فـ«سيدي يلبس كل الوجوه.. 16»، فهو تارة موجود في مروة السويني اليمنية 37، وتارة في هانم قطة الشيخ 40، وإن غلب تقمصه شكل الدراويش. واختيار رجاء لهذا التقمص ينتظم مع المنحى الفلسفي لروايتها، فالدراويش متصلون بالصوفية وهم أهل الحكمة والتنوير ويعرفون بالفقر والعوز لعدم اهتمامهم بجمع الثروات والبذخ الدنيوي، وعلى ذلك يظهر سيدي وحدانة أول ما يظهر كمسكين يطلب ماء كادي على باب البيكوالي.. 7». لكنه في حقيقة الأمر كائن من صنف آخر، فمثل هذا الدرويش كما تقول خرز اليسر: «لا يمكن أن يكون إلا جسداً، يخترق شوارع مكة لا يأكل ولا يشرب لكن جسده يحتد بمس البشر والحجر، الحي والميت، منحوت هذا الجسد من الطاقة الدائرة بهذه المدينة، ومثل هذه الحيوية الخارقة مخلوقة للمسّ.. 52». وحدانة وغيره من كائنات الماوراء قادرة على التجسد وتتبدل هيئاتها

في كل صورة ممكنة ومستحيلة، فالمجاهل مسكونة بجند على هيئة الحيات والزواحف العظيمة وخفافيش الليل الحالك 20 وأنثى ضبع أسدية 168.

تقول الأساطير أن هرمس أيضاً يقف على حدود التوسط بين فضاءات الوجود، وهو كائن متحول يتبدل على كل هيئة

متجسداً في أشكال طارئة وماهيات لازمانية، متحفزاً للتغيير والترحال. وفي ترحاله فهو يعبر الخط الفاصل بين تلك الفضاءات مستعيناً بحذائين مجنحين يحملانه بسرعة عبر المسافات الطويلة. وعلى رأسه يضع هرمس طاقية هاديس السحرية التي تساعده على البقاء خفياً عن الأعين ويزيحها إن أراد أن يصبح مرئياً. ويرتدي هرمس ثياب المسافرين أو الرعاة فهو عابر للمسافات والحدود ومسافر بين الفجوات والهوات الفاصلة بين العوالم، وكينونته التنقلية تتنافى مع المحلية، فهو لا ينتمي لمكان معين، بل هو دائماً على الطريق بين هنا وهناك. كما يمثل هرمس اللامتوقع والحظ والمصادفة، وهو السيولة عند الجمود والحركة عند التوقف، والفوضى التي تسبق كل البدايات.

يشترك سيدي وحدانة مع هرمس في كل هذه الصفات، فها هو يظهر على هيئة جمّال مسافر في وادي سرف 74، ثم يعاود الظهور في أعقاب سيل مكة العظيم راكباً «قطعان البياض يسوقها بعزائم (يا حي)» 107، بل إن مكة لم يعبرها سيل من السيول إلا و ظهر يمتطيه سيدي وحدانة يعبر أزقتها جنباً إلى جنب مع الغرقى.. 155. وهرمس أيضاً يعمل كمرشد للأرواح يقود الأحياء إلى العالم السفلي والميتين للعالم العلوي فهو يعرف جيدا الخطوط الفاصلة بين الموت والحياة والمعابر الخفية بين عالم البرزخ المحجوب ودنيا الشهادة. وهدايا هرمس للبشر قدرية بمعنى أنها تحمل بشائر حدوث شئ ما، فقربه من منبع الأحداث واجتيازه البون بين المرئي والمحجوب يجعله موجوداً في منطقة الكشف متأهباً للحدوث وممهداً لوصوله في أعقابه. كذلك فإن بشارات سيدي وحدانة لا تخيب 16، وقرعة عينيه بياض أم سواد 52 هي التي تحدد نوع البشارة التي لابد أن تتحقق 19، فـ «جفون سيدي للحظ عنبر أبيض، وللموت سواد" 49. ويظهروحدانة «للمواليد ببياض مكان العينين فيتسللون للدنيا في عماه. فما إن ترتسم عيناه حتى يرتفع نواح الثكلى وتطلع على الدروب الجنائز 52».

أما المخلوق البشري فقدره البقاء في حالة إصغاء لرسائل القدر وذلك بالوقوف على حافة الصمت والانفتاح لمواجهة الكشف عن المخبوء. لهذا فإن المكيين يلجأون لقراءة الطوالع والبخت وقلبات الزهر 63، ويتستفتون النجوم ويتحصنون بالحجب والتعاويذ وطلاسم الماء 20. من هذا المنطلق أرهفت جمو سمعها بعد أن «علّمتها الليالي أن تنظر لما وراء، أن تخلع الظاهر للباطن، فالسحر والفتنة لا يتحركان في كشف وإنما

في تربص 196». وإن كانت عين هناني «مما يعرف باسم (العين الكشافة) أي العين التي تفتح عوالم الجن وتعاشرهم وتفضح تحركاتهم الخفية.. 36»، إلا أن البصيرة يجب أن تتدرب «على تطويع النور والعتم المُتبدل في صعقات وتقسيطه لسكنى المحجرين.. 37، حتى تصبح مؤهلة للرؤيا.. 82 وتتجرد للإنصات .. 73. فتتجذر في نسيج الحياة. وحيث إن أولئك الذين يكرسون حياتهم لتدريب بصائرهم يغدون مؤهلين للعبور للعوالم النورانية، فإن المرء لا يفهم إلا ما يتهيأ لفهمه بتجهيز الفهم.. 95.

أما إن لم تكن البصيرة مؤهلة للرؤيا.. 82 وتطويع النور والعتم المُتبدل في صعقات وتقسيطه، ولم تتجهز الروح على تأليف تلك العوالم لمفردات العلن، ولم ينجح الكشاف في مواصلة اللغات الخفية من عزيف أهل الأرض، فلذلك تبعات مريعة تتمثل في الإصابة بالخبل والعمى والبلاء 190.

كل هذه الممارسات الكشفية هي في الأصل محاولات استقراء القادم المخبوء والاستعداد له، لكنها تتماثل مع الوصف الهيدجري للتأويل الذي يستلزم الإصغاء البدئي كشرط ضروري للانفلات من حدود الفهم الحاضر الذي يفرض تصنيفاته ومقولاته الآنية. هذا الإصغاء البدئي هو مهمة هرمسية ينفتح فيها الكيان كله لقوة الشيء المتجلي دونما تفسير. يحرك هذا النّص رغبة صادقة في تحقيق إصغاء تأويلي عماده الاستعداد لفهم ظاهرة غريبة بلا تأثير من أحكام مسبقة بخصوص طبيعتها وذلك بخلق حالة توقع وترقب دلالات المعنى التي تتجلى في جوانية الانتظار: «أترانا نخترع الحُجُب وكشفها لنستريح للخواتم المخفية عنا؟ 212».

وكما تنتظر جمو بتأمل مشحون بالحدوس الباطنة تجلي الأشياء كما هي في ذاتها وترهف سمعها لصوت محجّب بحجاب حي، الله حي 172، فإن زُهْر ساردة الرواية تقف داخل النص مصغية بانفتاح ذهني كامل وبيقظة الوعي المتحفز لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه في تجربة حية. تؤدي زُهْر كساردة وظيفة استكشافية وتفسيرية فتحدد ظاهرة تلبس جمو لتثبيت التيقن من حقيقتها من حيث هي موجودة، ثم تحولها إلى نص قابل للتأويل تستقرئه بلا تصلب أو انغلاق. بعيداً عن العقلنة والمعقولية تكشف أحداث الرواية عن ظواهر متوارية خلف الوجود المادي الملموس، ظواهر لا سبيل إلى ردها إلى مجرد تفسيرات سببية أو سيكولوجية لأنها غير قابلة للرصد، وبالتالي فالرواية تتمحور حول مأزق الكشف عن محجوب يبعث فينا ذعراً و تنفر منه قناعاتنا دون تصويره كمجرد نتاج للوهم.

إن مبادئ الهرمينوطيقا الفنموليجية تهتم باستنطاق الظواهر المنشغلة بمواضيع الإدراك الحسي فهي تقوم على أساس التركيز عليها كظواهر خالصة كما تتراءى وتتبدى في الوعي وتنتظر معانيها وماهياتها الأصلية دون إقحام الاعتقادات الدارجة. وهذه المبادئ نفسها تضطلع بحل معضلة تفسير النصوص وطبيعة علاقتها بالتراث. إن عملية فهم النصوص عملية هرمنيوطيقية تدور في دائرة تأويلية مفتوحة تشكل فهماً من خلال تجارب الحياة الحية، وهذا هو الوصف الهيدجري للتأويل. وكما أسلفنا فإن هذا النوع من التأويل يتضمن جلب عامل خارجي يعزز به معنى النص، لذلك فإن الخطة السردية التي تضعها رجاء عالم لروايتها تتسق تماماً مع معطيات هذا التأويل. يقترح النص استرشاداً بوسيط يتجسد من خلال المكاتبات التي تتبادلها الساردة؛ يستقدمه إلى الظهور ليس فقط من باب المماثلة فيخاطبه كشئ مقابل له، وإنما كشاهد يضفي على النص رتبة التوثيق. تستنهض رجاء من ذخائر التراث العربي شخص ذو بصيرة وجهوزية هو حسن البصري الذي يوحي اسمه بالاستبصار والكشف، خاصة وأن اسمه يستدعي الصوفي الزاهد الإمام الحسن البصري. هكذا يستقدم النص شخص يقف على حدود الواقع والخيال، يقتطعه من سياقاته الأصلية ليغمسه في سياق مستقبلي غريب عنه بوصفه شاهداً على خطاب سردي سابق: «مهلاً ها أنت تخرج لحكايتي يا حسن البصري من ضلع السحارة الشرقي: جئت من الليلة الواحدة والستين بعد السبعمائة من الألف ليلة وليلة. حضرت في أوراق مشقوقة من مجلد الليالي، شقتها وطوتها أصابع جمو على حكايتك ياحسن الصائغ البصري.. لفتت نظري خطوط كحل جمو تحوط به الأسم حسن (في دائرة) 7».

تقوم الحكاية المكية باختيار حسن الصائغ البصري كمتلقٍ مباشر لها،و تتلبس الساردة شخصية شهرزاد التي ولدته 84 فتتبوأ موقعها السردي وتكرر ولادته باختياره مشاركاً في مراسلاتها 9. وتلامس (سيدي وحدانه) الليالي ولا تحاكيها، لأنها لا تهدف إلى التناص معها بقدر ما تسعى إلى أن تتعاضد معها وتشيد وحدة مؤلفه من وعي مشترك بظاهرة ميتافيزيقية مفردة وردها إلى أعمق جذورها التكوينية حين بزوغها الأول الذي توارى واحتجب خلف قناع الأسطورة. تتجلّى المشابهات بين الرواية ومرجعها الأسطوريّ في ترحال حسن البصري إلى أرض واق السفلية بحثاً عن معشوقته بنت ملك الجان، وإعادة بعثها

لعوالم الإنس، ويقيم النص مفارقاته على تقاطعات كثيرة بين حسن البصري وسيدي وحدانه من جهة ، وبين حسن البصري وجمو من جهة أخرى: «شهرزاد نظمتك يا بصري على مقام الحجاز، وها هو سيدي يريد أن يعيد نظم وجود جمو على مقام آخر الليالي مقام الرصد .. 174، وربما لم يكن سيدي وحدانة.. وربما كنت أنت يا حسن البصري حبستها في هيئة جنيتك بثوب ريشها وعضلتها عن البشر.. 123».

خارج إطار الليالي يقف حسن الطالع من نهر كان موقف المساءلة والاستقصاء وتوجه إليه زهر استفسارات تهز يقين حكايته وتجردها من معقولية الوقوع بشكوكها: «قل لي: ما فعل بك الجن يا حسن البصري؟ ترى، أأوقعوك في عشق أنثى أم كلمة؟ ربما لم ترحل إلا وراء اسم صوّروه لك من أحسن مقاماتهم، ورقّقوه بتهويماتهم حتى شردت في إعجازه؟ احذر عند التقدم في المتاهة! أنت لم تجب شكي! تلبس ثوب الغافل وتتقدم! أستهواك يا حسن البصري إرث الخرافة وجندها من الأحرف الباطنية فسارعت تبعث بطاقية إخفائك كعربون على ضلوعك في ذات الإرث 170». نعم، هو ذات الإرث يتلبس تمثلات ظاهرية عديدة ، فحسن أيضاً قد امتطى أعناق العفاريت.. 203...» وسبح في الحيوان الذي انكشف لجمو 83، لذلك تطلب زهر الاستعبار من تجربته السابقة لتضيء جوانب أحجية قديمة ماتزال غامضة ومبهمة ومغمورة.

وبتحليل الاستراتيجية النصية التي تتبعها رجاء عالم نجد أنها تستنفر الأطر المرجعية لظاهرة متكررة في التاريخ الإنساني وتستدعي صيغة حكائية سابقة مجاورة لنصها في المضمون متباعدة عنه في المسافة الزمنية لفهم تصور شديد التعقيد والاستغلاق، شئ دينامي يتمدد بالمماثلة واللاسكون. ثم تحرك رجاء ببراعة وإتقان آخر حجر على رقعة النص لتضع به النقاط على الحروف في عقد معادلة خطيرة بين قطبي (بما أن) و(إذن) عبر سؤال معرفي جاد: ما الباب الذي انفتح بين جمو وألف ليلة وليلة... ثم قاد لسيدي وحدانة والبصري؟ هل هما واحد؟ هل مؤلف البصري هو نفسه ناظم حكاية جمو؟ أتراها تعلقت بحكاية، بخيال من حكاية وسمحت له أن يصك عليها؟ 174. تنبع خطورة هذا السؤال في إيحائه بتوازن مشروط بين الخيال والواقع، فإن كانت تجربة حسن أسطورية خيالية، فلا بد من أن ما يجري لجمو هو أيضاً محض خيال، وإن كانت تجربة جمو تمثيلاً دقيقاً لواقع مشهود، فذلك يعني وبمنطق الحتمية

الـريـاضـيـة أن مـغـامـرات حـسـن الـبـصـري وبالتالي العوالم الشهرزادية بمجملها واقعية بحتة.

ينتج عن التداخل بين الحكايتين تمازج بين طرائق الوجود في عالمي الواقع والخيال وفي تماس عجيب بين إمكانياتهما الوجودية المتكررة يتجسد تقابل شائك بين بنى الخطاب الأسطوري وأطيافه الضبابية، والخطاب الفعلي ووقائعه الملموسة. هذه التجارب الإنسانية المنفلتة من أنظمة المعقولية لا تتحول إلى عدم جراء تجاهلها والتعالي عليها، بل تتموضع مثل هرميس وسيدي وحدانة على التخوم والحوافي والحدود الفاصلة بين طرفي ثنائية الواقعي والمتخيل.

تفتح رجاء عالم نصها كأرض مشتركة للتحاور مع المرويات التراثية وسياقاتها التاريخية حول أرسخ البدهيات وتحفز قارئها على الدخول إلى فضاءاته الممتدة ليشارك بشكل حيوي في إثارة جدل بين أفقه الخاص وبين أفق الموروث الذي ينحدر إلينا في هيئة نص منقول عبر الزمن. ولقد وقفت على حافة الصمت وأصغيت في تأويلي هذا للمعنى المخبوء واستقدمت، كما استدعت زهر حسن البصري، وسطاء التأويل غادامير ودلتاي وريكور وهيدجر الذي أحضر معه هرميس، واحتفظنا أمامنا بفضاء مفتوح يتسنى فيه للمعنى أن يكشف عن ذاته كما هو. في النهاية أقر وسطاء التأويل أنه «ليست هنك حقائق.. هناك فقط.. تأويلات» تتدفق عبر المراحل الزمنية كسريان البازان المكي الذي تبحث عنه رجاء في مخطوطات واق. يقف المعنى دائماً في سياق التاريخية دونما اغتراب، ويتشكل من قطع شفافة صغيرة، تماماً مثل وجه الفسيفساء الذي رصف به مياجان أرض صندقته مماثلاً ملامح معشوقته جمو من شرائح حجارة المرو الرقيقة والمتفاوتة التورد والشحوب «فيضيف حجراً هنا ومروة هناك ويستخلص الشرائح الغطيسة للهامة 69». المعنى تجميع فسيفسائي، يشبه المجتمع المكي، كل جزء منه يكمل ويفتح مجالاً للزيادة، يكشف ليحجب مرة أخرى. والمعنى مثل زهر نرد يمكن أن يرميه أكثر من لاعب 52.

ورجاء تدعونا بانفتاح نصها للتعايش المشترك قائلة: ليرم كل منا رميته، وليطلع من الحجر من يطلعٌ 53. كل قارئ مشترك في مجرى التراث والوجود الانساني يواجه نفسه في سحر الانعكاس الرائع المباشر للحاضر في مرايا الماضي، والماضي في الحاضر، وهذه هي فكرة هيدجر عن الجريان الزمني للمصير الانساني المشترك ترددها رجاء عالم بعبقرية وبلاغة في سؤالها: «ما

الذي تريده يا حسن البصري من أمسنا يسقط على الحاضر وينوّره؟ في هذه الدائرة من الحُرمة لا حدّ بين أمس وآن وغد، نحن ذاك الجريان الأبدي بين جلاميد سواد وصخر، نحن (دنيا جديدة دنيا قديمة) 192.

* * *

قراءة في رواية «فخاخ الرائحة»(*)

عبده خال

رواية الصديق العزيز يوسف المحيميد «فخاخ الرائحة» هي إحدى رواياته التي خرج فيها من إطار لغوي إلى إطار الرواية بوصفها السردي حكايات وأحداث، ولكي لا يكون الحديث ارتجاليا وغالبا ما يكب الناس على وجوههم بسبب الارتجال وجدت أنني مضطر لأن أكون محتزما بورقة أعددتها لهذا الغرض أسميتها «فخاخ الرائحة تستقطب المشوهين» وعنوان فرعي آخر «سرقة الحواس هي سرقة التاريخ».

غالباً ما يأتي عنوان أي نص كجزئية دلالية لخارطة العمل ، ويُكتب العنوان بطريقة مشفرة أو ملغزة من قبل المرسل ، وتأتي الدلالة صريحة أو يكتنفها الغموض لتكتسب مشروعية الملغز وفي أحيان يستهدف المرسل من عنوانه توجيهك إلى بغيته في تحديد إطار الملغز كي لا تبتعد ذهنيتك عن قصديته التي من أجلها أنشأ رسالته. ولأن

(*) رواية «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد.

فضاء القراءة متسع باتساع ذهنية القارئ مما يحول الفضاء المكتوب إلى حيز صغير وسط دائرة كبيرة من الأذواق القرائية الراغبة دائما في تقسيم النص وإخضاعه للتفكيك وإعادة التركيب بما يتناسب مع محصلة الدلالات المكتسبة لعملية القراءة، ولهذا تتحول الكتابة إلى ورشات عمل متتالية في فك النص وإعادة تركيبه إلى ما لا نهاية، فكل قراءة هي تفكيك لعملية تجميعية قام بها المنشئ الأول أو السارد الأول.

وإذا سرنا مجاورين لعنوان رواية «فخاخ الرائحة» للروائي يوسف المحيميد سنجد أنفسنا نلتقي مع يوسف في لغته الشاعرية والتي أبحر فيها لزمن طويل وقدمها من خلال مجاميعه القصصية ورواية «لغط الموتى» حين كانت تطغى اللغة على الحدث، لكنه في رواية «فخاخ الرائحة» ثبت شاعريته اللغوية على عنوان الرواية وعمل على شاعرية الحدث وهي الأبقى للنص الروائي أو القصصي.

أعود لأقول لو أننا سرنا متجاورين لعنوان الرواية باحثين عن الفخاخ وعن الرائحة سنجد أننا نقوم بعملية استقصاء واستهداف لأحداث العمل الروائي بقصدية مفتعلة كي يعلو كعبنا على كعب الروائي، وهذا ما تقوم به في الغالب جميع الدراسات،

ومن هنا يمكن افتراض أن الرائحة تحمل قطبين لكل منهما دور مناط به، فأحدهما جاذب والآخر منفر، وعلى امتداد القطبين تتقارب الأشياء وتتباعد في نصب الفخاخ للعابرين هذا الفضاء أو الساقطين منه من غير أن ينجذبوا لأي من القطبين . كما أن لكل نص دلالات إيحائية أو ما يمكن تسميته مفاتيح التلغيز يستخدمها الروائي أثناء الكتابة لإيلام النص والتي تحدد الهيئة النهائية للعمل الروائي، إلا أن القراءة أو القارئ يستعين بمفاتيح أخرى لتعطي لنفسها حق التفكيك وإعادة التركيب وبناء نماذج متعددة لهيئة الكتابة رغم التسليم بوجودها كما هي، ولذلك لا يوجد نص حياتي.. كتابة.. إنسان.. نبات.. حيوان.. هذه النصوص لا توجد بجوهرها الأصلي من غير تأويل تالٍ لحضورها.

ولأن الكتابة هي عملية توليفية تتم عبر نصب فخاخ كتابية مختلفة لاقتناص القارئ من خلال مخاضات متعددة بين الانتقائية والإقدام والتراجع والاستدلال والمحاكاة والاسترجاع والحبكة وتفريغ الشخوص وحبس بعضها وإطلاق بعضها من أجل بناء وحدة حياتية مصغرة تمثل رؤية الكاتب لما تموج به أعماقه من عوالم أثناء الكتابة، وهي تمثل لحظة شبيهة بقصدية المصور

الفوتوغرافي في التقاط مشهد دون سواه، ولتكن الصورة القذرة جزءاً صغيراً من شارع كبير نظيف تماما .

هذه الصورة الجزئية الملتقطة لهذه النقطة بالتحديد تدل على صحة الصورة وقصدية المصور بينما واقعها ليس دالاً على حقيقة الواقع، والكتابة هي اختيار جزء سقيم أو صحيح من عدة أجزاء متعددة المستويات قد لا تكون معطوبة بالكامل، كما تؤخذ أشعة سينية لساق مكسور لتثبيت وجوده ونوعه وكونه مانعا لاستقامة ذلك الساق، وهو بهذه الطريقة فخ يبحث القارئ به عن وسيلة يتفلت بها من تحويله إلى فريسة سهلة.

إذن هذه القراءة لرواية «فخاخ الرائحة» هي قراءة تفكيكية، وتفكيكية هنا ليس بالمفهوم الاصطلاحي لكلمة «تفكيكية» عند البنيويين، بل هي محاولة الانفلات من سطوة الكاتب إلى سطوة القارئ، أي أنها قراءة افتراضية لهذا التجميع الذي سلكه الروائي يوسف المحيميد في إنشاء عالم رواية «فخاخ الرائحة»، وكلمة «تجميع» هنا ليست بالمعنى السلبي بل بالمعنى الدال على فعل الكتابة حين يعمد الروائي إلى بناء عالمه ويكون محتاجا إلى تجييش الشخوص القادرة على نقد تشوهات الواقع لتصبغ به النص على هيئة تشويه نصي، فطراد البدوي المعتد يغدو وضيعاً داخل وظيفة مبتذلة، وتوفيق الثمرة الخاسئة التي تبادلتها الإنسانية منذ فجر التاريخ بالبيع والشراء هو بيع وشراء لن ينتهي وإن تاه من صيغة التملك، وناصر هبة الشهوة الأولى يوجد ليدلل على تنوع تشوهات الوجود ذاته وليس فقط على تشوهات اللحظة.. فهذه الشخصيات هي شخصيات تجميعية صنعت فخ الرواية لتجذب القارئ عبر عملية سردية تراكمية اتخذت الماضي كمانح للوجود النصي، حيث ظل الروائي يجسر بين زمانين إحداهما شاهد على سقوط شخوصه ممثلاً بالحاضر، والآخر مانحاً إياها الوجود المشتهى قبل انعكاس المتغيرات على حياتهم ممثلا بالماضي.

وقد وفق الروائي في اختيار لحظة تدفق السرد من صالة المغادرة لمحطة القطار، حيث تأتي دلالة استمرار التغير وأن اللحظة المسجلة كنص كتابي هي على وشك الانزلاق كمتغير قادم، كما أن الالتقاء لن يطول ، وهناك لحظة قادمة هي لحظة المغادرة التي ستنسف هذا التواصل وتعيد كل شخصية إلى موقعها داخل الفخ، فالاصطياد يبدأ ببقاء الفريسة وحيدة تتألم وتستغيث بينما القناص هو الحاضر الوحيد الذي لا يستجيب لإطلاق سراح فريسته، ويأتي

الحاضر كفترة زمنية قصيراً وباتراً وهو الفضاء الذي تحركت فيه الشخوص عند الالتقاء بينما فاض الماضي بكثافة ليأتي النص عمراً مديداً ويكشف لحظات الاصطياد لكل شخصية .

وكما يكون الوقوع في الفخ ليس بحاجة لزمن طويل، كان الزمن الحاضر قصيرا يكفي لسماع صيحة الألم لتقودنا فيما بعد للذهاب إلى الزمن السابق للقنص ونعرف أين وُضعت الفخاخ وما هي الرائحة التي جذبت الضحية كي تغرق في مصيرها. وكما توجد لحظة محفزة للكاتب للشروع في الكتابة، هناك لحظة دهشة عند القارئ محفزة للقراءة تأتي من خلال جملة أو مشهد، وأعتقد أن بؤرة النص في رواية «فخاخ الرائحة» هي مشهدية حضور الذئب لنهش جسد نهار وقطف أذن طراد.. من هناك أتت كل الأحداث والمسميات والتوليفات النصية ودلالات الفخاخ والرائحة، ومع شاعرية المشهد من قِبل الروائي كان لابد من وجع عميق يتناسب مع الفجيعة لاستحضار التشوهات التي تفيض بها الحياة كي يستقيم معها التوجه .

ونلحظ هذا التجميع لشخوص الرواية من مواقع جغرافية متباينة، فطراد الصحراوي قاطع الطريق وتوفيق ذو الجذر الإفريقي وناصر اللقيط الذي يمثل غياب المتسبب في وجوده يأتي دلالة على أن الفاعل أية شخصية أخرى.. قد تكون أنا أو أنت أو هي أو هو، وكذلك يتحول حضوره عبر المؤسسة الحاضنة للقطاء كحضور للمجتمع المدني الذي يقبل بك كفرد مشوه تشويها عميقا ولا يقبل بك كقيمة، بل تتحول كل أفعالك فيما بعد إلى أفعال تنسب للمحرم، وتأتي الحاضنة الأخرى كمانحة للوجود من خلال التبني ومن خلال استخراج الوثائق التي تؤسس لوجود ناصر الرسمي لا لوجوده الإنساني، والشخصية المتبنية هي شخصية تريد أن تتطهر بالتبني من آثار محرمة ليأتي ابن الحرام ويُطهر بحرام آخر.

كان النص بحاجة للشخصيات المشوهة ليس التشويه الشكلي فقط بقدر الحاجة لوجود التشويه الإنساني الذي يتحرك فيه الأفراد حاملين روائح ذلك الوجود وهي الرائحة المنفرة، ولكي تتوازن فخاخ مع كلمة «رائحة» كان لابد أن تكون الرائحة منفرة في أحيان كثيرة، وهي بهذه الشخوص تلعب الدور المعكوس للرائحة الجاذبة . في حين أن الشخصيات الثانوية كالطفلة والرجل العجوز والمدير وبائع التذاكر وأحمد الحاج أبو بكر وبخيت وولد حليمة ونهار وصالحة وسلمى ومجموعة الشخصيات الهامشية

كلها كانت شخصيات تقف على قضيب المغناطيس.

وبقدر بعدها عن الجذب أو التنافر والفخاخ والرائحة، تؤسس وجودها النصي، فهي الشخصيات الكاشفة عن النتن الذي أصاب الشخصيات الرئيسية أو تقوم بدور الدافع لهذه لشخصيات الرئيسية كي تقترب من الجذب الكامل أو النفور الكامل . فطراد البدوي الابن الشرعي أو الحقيقي للصحراء الذي يجري مجرى عاداتها وتقاليدها بين الكر والفر كأفعال حميدة وأصيلة للوجود الصحراوي لتحقيق السيادة وخلق الخشية بالغزوات التي توجد المهابة في نفوس الآخرين، يسقط من موقعه القبلي بفعل التغييرات الحادة التي تحوله في البدء إلى راعي غنم في خيمة صغيرة لا تلبي احتياجاته، فيقابل هذا التغيير بالانتقال إلى الفعل المشين من شخصية ابن الصحراء الشهم المضياف مغيث الملهوف إلى امتهان السلب والنهب كقاطع طريق، ومن هنا تكونت الشخصية الناقصة، وهي الانتقال من قطب إلى آخر من أقطاب المغناطيس.

هذا الفعل المشين أو الرائحة النتنة تقوده إلى فخاخ ذئب ينهش لحم صديقه نهار أمام عينيه ثم يكمل وجبته بعد استرخاء طويل بأذن طراد، ليصبح شخصاً ناقصاً على مستويين: مستوى الاعتداد القبلي أو الصحراوي أو البدوي الذي انكسر بامتهان السرقة، ومستوى آخر هو التشويه الجسدي وهو قطف الأذن ، لتضيف المدينة تشوها ثالثا كصانع قهوة داخل مرفق حكومي، وتقديم القهوة عمل وضيع مؤسس له في العرف القبلي أصلاً.

من هنا كانت التقلبات الحياتية مشوهة لمن هو بعيد عن مركزه، وهو ما يمكن أن يضيف جزئية للمحور الذي ندور فيه من أن الحركة الاجتماعية لها أثر على الآخر الذي لا ينتمي إلى بنيتها الحياتية، فهناك ملايين من البشر لم يستشاروا عند تغيير نمط حياتهم، فوجدوا أنفسهم ضمن قالب تغييري أحدثه آخر عليها، وهذا بمناسبة حديثنا عن الآخر والرياض السعودية، أي أن الآخر ليس شرطاً أن يكون خارج تركيبتك الثقافية أو وعائك الثقافي، وإنما يكون الآخر أيضاً على شكل مؤسسي أو على شكل جماد يمكن أن يحدث هذا التغيير وأنت تعده آخراً» أحدث هذا التغيير في حياتك .

ونجد أيضاً أن شخصية توفيق المسلوبة هي مسلوبة الحرية من البدء حيث وجد نفسه عبدا في إحدى القصور، ثم إلغاء وجوده بسبب رائحة العبودية، حيث كان تجار العبيد تقودهم رائحة اللون الأسود

لنصب فخاخ الصيد في إفريقيا والعودة بالصيد الوفير لإطلاقه داخل حدائق القصور وشقق التمليك، ولا يعود للعبد وجود سوى تلبية رغبات سيده، وهو المحو للوجود الإنساني، حتى إذا جاء التغيير بإلغاء العبودية كان توفيق قد ألف ذلك القفص وغدت الحرية بالنسبة له سجناً عليه أن يتحرك فيه بكل تشوهات السادة الذين امتلكوه وامتلكوا حركته برغبات خارجة عن إرادته الذاتية.

هم الذين صاغوا وجوده وطريقة تفكيره التي تستجيب للأوامر ولا تستجيب لما يجب أن يفعل.. هذا العبد يضخم افتراق طراد عن حياته الأولى، بمعنى أن التقاء عبودية توفيق مع احتياج طراد داخل مرفق حكومي لإعداد القهوة أو مزاملة طراد لتوفيق في نفس المهنة تشعر طراد أو تجمع في ذهنيته مزاملة العبودية من خلال مهنة إعداد القهوة ، ويمكن قراءة هذه المصاحبة بأن البدوي الذي كان يملك الفضاء والهواء ويرفع رأسه عالياً غدا عبداً لفعل آخر غير محسوس في تشكلات الحياة الجديدة.

ناصر شخصية رئيسية أيضا داخل النص، وناصر هو اللقيط الذي خرج للدنيا يحمل أثر الآخر، كان موجوداً من خلال أوراق اكتشفها السارد على مطعم صالة المغادرين في محطة قطار، وكأنها الرحلة الدائمة لهذه الشخصيات المشوهة، فناصر يحمل رائحة الرغبة إذا تتبعنا الروائح.. تلك الرائحة التي تقودنا لأن نمنح الحياة لهاثا وكوارث يومية، فمن يقوم بفعل اقتطاف رغبته من امرأة أخرى يضيف كارثة أخرى على حركة النص الحياتي بحيث تتحول هذه الثمرة إلى متأثرة بفعل آخر غير معلوم.. كما أحدثته المؤسسة بالتغيير الاجتماعي والنمط السلوكي، يأتي شخص آخر مجهول أيضا ليحدث الأثر في شخصية من شخصيات الرواية هو ناصر.

إذن رائحة الرغبة تولد اللقطاء لتدفعهم لفخاخ المجتمع مستقبلاً، وفعل الفاحشة الذي أنتج شخصية ناصر فعل يؤسسه آخر مجهول أيضاً، كما كان هذا الآخر مجهولا بالنسبة لطراد وتوفيق.

وفي هذا التظفير الكتابي ثمة التقاء آخر بين شخصيتي ناصر وتوفيق، فكلاهما عاش داخل القصور، وكلاهما يعرف أنه أداة تسلية داخل القصور، فبوجود توفيق عبد داخل القصر ووجود ناصر داخل القصر بالتبني أيضاً، يعيشان لحظات لا تبتعد بعضها عن بعض، وإن كان ناصر بالتبني وتوفيق عبد، لكنهما يعيشان وجود التسلية، ويمكننا أن نشبه هذا المشهد بمشهد حيوان

مفترس يتلاعب بفريسته، وأيا كان أصحاب القصور هم يتعاملون معهم بهذه التسلية.. إحداهما عبد والآخر بالتبني، ليكتشفا فيما بعد أنهما ليسا صالحين لهذا المكان.

وتأتي الثنائية التي يكتشف بها طراد أن عمله كقهوجي مع توفيق العبد مكان غير صالح لوجود البدوي المعتد بحسبه ونسبه، ويمكن أيضاً قراءة أن العبودية سرت على الجميع، فلم يعد ثمة فرق بين عبد قادم من إفريقيا أو عبد جُلب من وسط الصحراء، لتكون الحاجة هي الأداة القاتلة لأي اعتداد، وهي الأداة الجديدة للامتلاك والعبودية.. هذا الاحتياج لم يكن على المستوى المعيشي كي يحدث التجاذب بين الشخصيات، وإنما أيضاً الاحتياج للامتلاء.

نقص هذه الشخصيات في شكلها وفي داخلها هو احتياج لأن تمتلئ من الآخر، فبالرغم من نقص كل شخصية في وجودها الإنساني ونقصها على المستوى الشكلي أيضاً، أصبح هناك نوع من التفريق بينهم في الرغبة أو الاحتياج للامتلاء، فكل منهم شخصية ناقصة تبحث عن الامتلاء من خلال ما يصادفها، وانصبابهم في بعضهم البعض يمنح كل منهم المساندة في التوجه والسلوى بوجود المشابه ووجود أثر الآخر الغائب عن حياتهم، في حين أن الآخر الذي أحدث هذا النقص يمتلئ بهذا النقصان الذي أحدثه عندهم، فهم ليسوا موجودين مباشرين في حضوره، لكن نقصهم مكمل له ولاستمراريته واستمرار وجوده.

فالرواية سعت لاستثمار النواقص في إحداث الدور الحركي للنص، وكانت حركية النص بحاجة إلى منخفض لتُسرّع من تساقط ضحاياها، فغياب الصحراء حضور للمجتمع المدني، وغياب العبودية المملوكة حضور للعبودية الوظيفية، وبغياب فاعل الفاحشة يكون الابن اللقيط حضوراً له وامتداداً لرائحة الرغبة وامتداداً أيضاً للفخ الذي يعد من قبل الآخر.. هذا التفريغ الذي يحدث في مكان أو شخصية يكون امتلاء لمكان أو شخصية أخرى، كما أن النقص أو التشويه بفقد طراد لأذنه وناصر لعينه وتوفيق لفحولته هو وجوب للنقص كي لا يغدو الناقص كاملاً - أو فاعلاً على قاعدة الفعل والفاعل والمفعول به - فالجمل الفعلية الكاملة تريد إبقاء قواعدها الأساسية معلومة، بينما ما يأتي بعدها تعقيدات هي التي تحدثها بتقدم فاعلها أو تأخيره أو ترك من ينوب عنه لإحداث الفعل في غيابه.

وكما تم إقصاء فحولة توفيق جاء ناصر من فحولة متدفقة ليكون طراد ممثلا للحظة، أي أن انقطاع الفحولة يعني انقطاع

لمواصلة الحياة، وتدفق الفحولة مواصلة لحياة دماء قذرة، وبين الانقطاع والقذارة كان السلب للحياة أيضاً، وفعل الذئب بقطف أذن طراد والقطط لعين ناصر - وهما فعلان صادران من حيوانات - يقابلهما أفعالاً إنسانية لها صفة الحيوانية كما حدث لتوفيق بالإخصاء ولناصر بفقدان الهوية والنسب ولطراد بتهشيم عالمه الصحراوي وتحويله إلى عبد للحاجة.

هذه الانتقاصات بين الامتلاء وبين النقص هو إحداث بفعل آخر غير مرئي، وقبل أن أقفل فمي: هل فعلا أراد يوسف أن يقول ما قاله كل من كتب عن هذه الرواية؟.

أعتقد أنه لم يرد أن يقول كل هذا، وربما كل من كتب عن رواية «فخاخ الرائحة» أو أي رواية أخرى لن يصل إلى ما يريد أن يقوله الروائي ، وهذه ميزة القراءة ، أنها نقد وتقويل النص ما لم يقله، مثلما يحدث في الكتابات التاريخية حين يأتي المتأخرون ليكملوا كتابة تاريخ لم يحضروه، فهم يدخلون إلى التاريخ بافتراضية كذا، بينما فرضيتهم لا تغير ما أحدثه الماضي في الحاضر والمستقبل، فالكتابة فعل غير قابل للنقد وإنما قابل للتأويل، وكلنا يفتح فمه ليقول شيئاً ربما يكون غير حقيقي.

أخيراً يمكن القول بأن الفعل الكتابي هو فعل يحدثه الكاتب لتقديم رؤى خاصة تتقاطع مع أمزجة قرائية يمكن لها أن تزيد من زخم النص ويمكن لها أن تجففه تماماً، إلا أن أثر القراءة أو عمرها قصير جداً إذا قورن بعمر الرواية ، فبرغم من كونها حاملاً لشخوص ورقية، إلا أن أعمار هذه الشخوص يفوق تنطعنا بمراحل كثيرة.

* * *

الصراع بين عقدة النقص والبحث عن الاكتمال

نورة القحطاني

رواية (فخاخ الرائحة) هي الرواية الثانية للكاتب يوسف المحيميد ، وقد ترجمت إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية، اختارتها جماعة حوار ضمن محورها لهذا الموسم للوقوف على شخصية الآخر، ورصد طبيعة نظرة الذات إليه، وهي النظرة التي ينظر وفقها مجتمع إلى مجتمع آخر، ويحسن بنا في البداية أن نضع حدودًا لهذه الورقة ، فهي لا تطمح إلى تقصي الظواهر إنما ينحصر جهدنا - هنا - في تحسس صورة الآخر كما قدمتها الرواية، وسنحاول أن نبحث في علاقة الذات بالآخر لكشف طبيعة الطرح الفكري والفني لقضية الصراع داخل بنية الرواية.

تطالعنا الرواية بسؤال: إلى أين؟ فيحضر المكان منذ البداية، كجحيم مرفوض من بطل الرواية (طراد) ابن الصحراء التي اختارها الكاتب لترمز

إلى تاريخ ثقافي وديني لأبناء المنطقة، يسرد لنا حكايته بتقنية الاسترجاع، فتبدأ الرواية من النهاية باستخدام منولوج داخلي يعتمد الوصف لنبش خبايا الذاكرة التي تسرد تفاصيل حياة البطل، الذي كان قاطع طريق أو كما يسميه الكاتب باللهجة المحلية (الحنشل)، وهو فارس شجاع لا يهاب شيئًا حتى الذئاب لم تفكر أن تهاجمه فتظل تحرسه حتى ينتهي من طعامه ليغادر تاركًا لها وليمة دسمة، كانت الصحراء مصدر رزقه فصادقها بكل ما فيها من كائنات حية ورمل وأشجار طلح وعوشز وسدر، وفجأة تحولت هذه الصحراء إلى مصدر خوف وقلق بعد أن قبض عليه رجال قافلة الحج ليأمر أميرها بدفنه وصاحبه في الرمل ما عدا رأسيهما، وهنا تبدأ المأساة ويتوحش المكان من حوله ليصف لنا لحظات الموت القاسية التي عاشها وهو يرى الذئب يلتهم وجه صديقه (نهار) وكيف تفنن في قتله ببطء شديد حتى اختطف أذنه فينجو من الموت، ولكن بأذن مقطوعة سببت له التعاسة بقية حياته، فلم يعد قادرًا على العيش في الصحراء بعد أن «صارت أذنه المقطوفة أضحوكة القبائل وسخريتهم» ص 117 فقرر الهرب من الصحراء كلها إلى مدينة (الرياض) حيث عمل عاملاً وبناءً في قصور المربع، ثم تحول إلى عسكري في حراسة بنك، ثم حراسة بوابة قصر قبل أن يطرد منه، حاول أن يمسح السيارات في مواقف السوق كالهنود والبنغاليين ، لكنه خجل من ذلك زاجرًا نفسه: يا ابن القبائل الحرة، يا ابن البراري والوهاد الفسيحة، كيف تقبل أن تصير خادمًا أو ماسحًا أو عبدًا !!» ص 12 وانتهى به المطاف إلى العمل (قهوجي) في إحدى الوزارات، لكن عقدة أذنه المقطوعة ظلت تلازمه فيحرص على لف الشماغ جيدًا على وجهه حتى لا ينكشف سر الأذن «لو رأيت أذني اليسرى التي أخفيها بطرف شماغي عن الناس لغيرت رأيك، وشتمتني أمام الناس جميعًا، ربما صرخت في وجهي: اغرب من هنا أيها الشحاذ!!» ص 10. إنها عقدة النقص التي جعلته ينظر للآخرين من خلالها، وحددت علاقته معهم، فمشاعر الحسرة ومرارة الفقد جعلته يكره الاكتمال عند غيره من الشخصيات التي يقابلها، وعندما يرى الآخر التركي (معلم الشاورما): «ظل طراد يحدق في أذنه النظيفة، المرسومة بعناية، والحمراء بفعل الضوء وحرارة النار، كان المعلم التركي يتمايل مزهوًا بأذنه الجميلة» ص 19، وعندما يسمع التركي يغني غناءً حزينًا يستغرب ويتساءل «عن سر هذا الغناء الحزين، هل يمكن لمن لديه مثل هذه الأذن الكاملة والرائعة أن يحزن؟ لماذا؟ ألا يكفيه أن يمشي مرفوعًا ومحسور الرأس، دون الحاجة لأن يخفي

وجهه بشماغ أو غترة أو كوفية ؟» ص 19، نلمس في تلك المقارنة بين النقص الذي يشعر به البطل و الاكتمال عند الآخر مشاعر الكراهية للآخر الذي يراه متغطرسًا بأذنه فيحدّث نفسه: «يفكر لو التقط هذه السكين وجزّ بها أذن التركي المتغطرس، ولكن ماذا سأفعل بها؟ هل سأزرعها مكان أذني المقطوعة، سيكون لدي ساعتها أذنان ، إحداهما سمراء والأخرى حمراء» ص 20، لكن ذلك لن يحل أزمته فيقرر «سأرميها للكلاب أو للذئاب» ص 21ولكن إلى متى ستلازمه عقدته؟ يتساءل : «هل ستبقى مطاردًا أينما كنت؟» ص 17 وحتى لو نسي هو هل سيتركه الناس؟ هاهو يحضر الشاي لأحد الموظفين في الوزارة فيهاجمه آخر ويسقطه أرضًا، وينزع عنه شماغه الملفوف على وجهه بإتقان وعندها صرخ أحدهم: «أذنه مقطوعة يا شباب» وانخرطوا في الضحك ص 15.

يقرر (طراد) بعدها الهرب مرة أخرى ومغادرة المدينة «بعد أن كره هذه المدينة تمامًا، وكره أهلها جميعًا» ص 9، إنه الشعور بالانكسار والهزيمة والغربة في مكان تحول في نظره إلى جحيم «أريد فقط مكانًا يحترمني، لا يذلني و لا يعاملني كالكلاب، هربت من ديرتي بسبب القبيلة، ومن القصر ومن المواقف، ومن الوزارة، وأخيرًا أحاول أن أهرب من الجحيم!!» ص 34.

تلك الغربة المكانية انعكست على نفسية البطل الذي أصبحت كل الوجوه لديه متشابهة ومكررة، «لقد تحول إلى نبتة برية وحيدة ، تصارع الريح والجفاف والوحدة والوحشة» ص 39 إنها لعنة المدينة التي لا يعرف فيها عدوه بخلاف الصحراء التي كانت «تجعلك ترى عدوّك أمامك، وتستطيع أن تنازله في عراك متكافئ، لكن لعنة المدينة التي لا تختلف عن الجحيم، أنك تكافح ضد أعداء لا مرئيين ، أعداء لا يمكن أن نراهم بالعين المجردة» ص 112، لقد فقد المكان الجديد (الرياض) قدرته على إعطاء الأمان لأفراده، فتصبح صورة المكان – هنا – مرآة لباطن الشخصية، وما تنطوي عليه من مشاعر الإحباط الاجتماعي الناشئ عن مناخ القمع والسلطة والقهر المؤسس على قوانين قبلية وعشائرية ظالمة.

ويلتقي (طراد) في هذه المدينة بصديقه الوحيد الذي أحبه وقاسمه نفس الظروف القاسية التي جعلتهما يتخذان من الحكي تسلية لهما في غربتهما الداخلية والخارجية «لنضئ ليل الرياض، النائمة كعجوز بدينة ، بالحكايات والحزن الطويل» ص 110، وسمحت تقنية التقطيع السردي

بمراوحة السرد بين الذات (طراد) والآخر (العم توفيق) فيظل القارئ مشدودًا ومتشوقًا لمعرفة سر كل منهما، فنسمع صوت العجوز (توفيق) الذي كان طفلاً صغيرًا لم يتجاوز الثامنة من عمره عندما اختطفه تجار الرقيق (الجلابة) من حضن أمه في قريته وسط السودان، حيث هرب مع مجموعة من الأطفال إلى الشمال وظلوا يعانون من الجوع والبرد حتى خدعتهم رائحة الشحمة المشوية فوقعوا في فخ الجلابة الذين حملوهم عبر البحر وألبسوهم لباس الإحرام حتى يظن أنهم قادمون للحج فلا ينكشف أمر تجارتهم بالرقيق، تلك الرحلة التي تعرض فيها الطفل (حسن) أو (توفيق) كما سيغير اسمه لاحقًا للاعتداء ... من الأرتيري المتوحش الذي استغل ضعف الصغير ووحدته، لتكون بداية الإهانة لإنسان بائس وصل ميناء جدة ليركب شاحنة مع شخص لا يعرف من هو أدخله إلى منزله، وبعد أيام أحضر له رجلاً قام بخصائه بعد أن غرز في أنفه قطنة المخدر ليصحو بعد أن فقد رجولته إلى الأبد، فيبرروا له ذلك: «ستجد عملاً ممتازًا، ستتمكن من أن تعمل في القصور، ستعرف العز، وسترى النعمة، وستكون رجلاً ثريًا!! لكنني لم أصبح ثريًا، فضلاً عن أنني لم أعد رجلاً!!» ص 66، فيعمل عند العطار فترة من الزمن، يغادر بعدها إلى مدينة (الرياض) ويستقر الحال به في قصر فخم عمل به خادمًا قبل أن يتحول إلى سائق خاص (للعمة مضاوي) ثم بستانيًا في حدائق القصر، وبعد سنوات «صدر الأمر الملكي بعتق العبيد، فلم أمت تحت ظل شجرة كما فعل البستاني العجوز مرزوق، بل كان لابد أن أخرج من بوابة القصر، حاملاً ورقة حريتي» ص 106. لم يفرح بالحرية أو يحس بطعمها بعد أن راح عمره دون عمل أو زوجة أو طفل، قضى حياته أسير ذكرياته: «لم أكن أحفظ في ذاكرتي الهرمة غير ليالي طفولة بعيدة ومنسية، لم أكن أرى الشوارع غير ضفاف نهر النيل، ولم تكن رائحة عوادم السيارات غير رائحة طيور النهر» ص107 كان يهرب من الجحيم بالحلم فيتخيل «النيل والأحراش والقطاطي وأم درمان وبورسودان وسواكن» ص 65، إنها مشاعر الاستلاب التي سيطرت عليه بعد أن سلبوا منه كل شيء فيتمنى أن يغرز ريشًا في ذراعيه ويطير فوق النيل، إنه حلم الحرية الذي طالما حلم به وعندما تحقق كان قد نسي الفرح، حمل حزنه معه باحثًا عن عمل يعيش منه، فعمل حارس عمارة لسنة ونصف قبل «أن يبيع المالك عمارته ويطردني، عفوًا أقصد يستغني عني المالك الجديد، الذي يحضر بدلاً عني عاملا بنغاليًا رخيصًا» ليستقر بعدها في إحدى الوزارات كمراسل ثم عامل

قهوة ، يتنقل بين المكاتب بجسد ثقيل، ووجهٍ هرم «لم يعد هناك دموع في بحيرة مآقيه، أو لم يعد ثمة زمن كاف لأن يبكي» ص 60، يسير بصمت يحمل سرًا كبيرًا لم يبح به إلا لصديقه (طراد) الذي قابله في الوزارة، فارتبط كلاً منهما بالآخر تجمع بينهما عقدة (الفقد والنقص) وهي التيمة المتكررة في الرواية.

تختلف هنا نظرة الذات (طراد) إلى الآخر (توفيق) عن نظرته السابقة التي تحمل مشاعر الكراهية للآخر الكامل ، فهو يحب (العم توفيق) كما يناديه دائمًا مما ينبئ عن نظرة احترام ومودة له، ولكن لماذا؟ أليس (توفيق) هو وجه آخر لـ (طراد) فظروفهما متقاربة حيث تعرض كلاهما لفقد جزء منه جعله يشعر بعقدة نقص تطارده وتنغص عليه حياته، كذلك فقد كل منهما لموطنه الأصلي والعيش في المكان البديل (الرياض) الذي هو جحيم بالنسبة لهما، يعيشان مستوى اجتماعياً واحدًا تسحقهم فيه نار العنصرية والقبلية البغيضة وسلطة القوة التي قتلت أحلامهما، وخدعتهما الرائحة التي أوقعت (توفيق) في فخ تجار الرقيق، ثم أفقدته رجولته فيما بعد، وجعلت (طراد) يفقد صاحبه أمام عينيه ثم أذنه اليسرى، كل هذا التشابه بينهما حد التوافق حمل البطل على تقبل الآخر والتعايش معه، وكأنه مرآة للذات تجسد مشاعر الفقد والاغتراب الداخلي والخارجي في عالم لا يعرف إلا لغة (البقاء للأقوى)، هذه المشاعر المتوحدة بينهما هي نفسها التي جعلت (طراد) يلغي فكرة الهرب الثانية ليعود إلى صاحبه بأمل جديد في محاولة التعايش مع عقدته وتجاوز أزمته في مدينة يرى فجرها أحلى الأوقات، ذلك الأمل جعله يرى المدينة «مثل وجه شابة تطرد النعاس عن عينيها» ص 119 بعد أن كانت في نظره مجرد عجوز بدينة.

ومن ثم نخلص إلى تصور طبيعة النظرة إلى الآخر في هذه الرواية، فهي نظرة حب وتوحد وتقبل للآخر الذي يعيش نفس ظروفه المحيطة به والذي يعاني من عقدته ومأساته كما رأينا في علاقة (طراد بالعم توفيق)، فأضحى الآخر السبيل الوحيد لتحقيق ذاتيته في محيط غريب يشعره بالتيه والضياع. بينما كانت مشاعر الكراهية وعدم التقبل للآخر الذي يتفوق عليه في أمور يفتقدها كما هو موقف (طراد) من (معلم الشارما التركي)، إلا أن الراوي رصد بخفاء نظرة استعلاء نحو الآخر ظهرت في معاملة أصحاب القصور الفارهة للعبيد والخدم، كما كان موقف (العمة مضاوي) من السائق المصري (أنور عبد النبي) الذي طرد من عمله

بسبب تأخره عن فتح الباب للعمة وركوبه متأخرًا عنها، فجاءت الأوامر بسحب المفاتيح منه وطرده، من دون التماس عذر لظروف قاهرة جعلته يترك السيارة ويتأخر عنها لقضاء حاجته. كما سحبت هذه المفاتيح أيضًا من (توفيق) الذي عبرعن حياته في القصر بأنها نمطية مملة: «هكذا هي الحياة هنا، كل كائن له دور محدد في حياة القصور، بعد أن ينتهي تنتهي معه حياته هنا، كم كان دوري كئيبًا هنا» ص 106، لسنا تلك النظرة الاستعلائية أيضًا في موقف البطل (طراد) من العامل البنغالي في صالة السفر الذي «طلب منه أن يرفع قدميه، فرفع قدميه وهو يشعر بالاعتزاز لحظة أن مرّر العامل حبال ممسحته من تحت قدميه كي يمسح البلاط» ص 13. ولكن هل هذا هو ما يشي به خطاب الرواية فعلاً؟ وإن كان كذلك فلماذا إذن أحب (توفيق) وصادقه؟ هل لأنه مثلاً يعيش ظروفًا أسوء من ظروفه فهو في الأصل (عبد) أما (طراد) ابن القبائل الحرة، وحتى عقدة النقص التي توحد بينهما ليست بدرجة واحدة ففقد الأذن ليس كفقد الرجولة، ثم لماذا لم يظهر الآخر في الرواية إلا في صورة الأجير أو العبد، والسائق، والمربية، والخادمة، وعامل النظافة؟ لماذا ظهر لنا دومًا في صورة سلبية ضعيفة، مستسلمًا لظروفه؟ فنلمس حينها نظرة نرجسية للذات، استعلائية على الآخر الذي لا نقترب منه إلا بمقدار تحقيقه لذاواتنا المأزومة بالبحث عن الكمال.

* * *

«بقرب الجنة.. هناك شيطان» أنسنة الفكر الديني في خواطر السلفية رواية «بعد المطر دائماً هناك رائحة»(*)

حليمة مظفر

مدخـــــل:

تقول الكاتبة في الرواية: «من نعم الله علينا هنا في المملكة أن مقرر التوحيد البسيط للصف الأول الابتدائي وما بعده من مراحل يركز على أهم ما سيواجهه الإنسان في قبره.. البطاقة الخضراء التي تنجيه من هول (منكر ونكير) الأصول الثلاثة التي على ضوء معرفتنا بها ندخل الجنة أو النار: من ربك؟ ما دينك؟ من نبيك؟، إن ثبت و أجاب نجا و إن تهته بها ولا أدري، لم يسلم من العذاب»(1).

هكذا ببساطة حين تقرأ الرواية الهشة في تقنياتها السردية والفنية فإن عينيك وعقلك تدركان ذلك الشكل القشري في التفكير الديني التكفيري المتشدد الذي لا يلامس سوى السطح الشكلي لا الجوهري في الحياة الإسلامية.. ويُهيأ إليك خلال قراءتك لهذا العمل الخطابي التقريري

(*) رواية «بعد المطر دائماً هناك رائحة» لفاطمة بنت السراة.

بأنه في إمكانك أن تحمل الجنة في حقيبتك الدنيوية وتحملها معك أينما ذهبت ومتى ما فعلت.. طالما أنك تحفظ بيانات البطاقة الخضراء.. لكن احرص هناك شيطان قد يسرق البطاقة.

القــراءة:

1/1. خارطة الطريق إلى الجنة...!! هذا ما حاولت أن ترسمه الراوية في خواطر امرأة سلفية تسمى ماجدة أو كما تكنى بـ «أم إبراهيم» خلال توليها زمام الحديث مع المتلقي منذ بدء سرد ذكرياتها الماضية، والتي استعادتها في تلك اللحظة الرمضانية؛ حيث بدأت معاناتها خلال سبع عشرة سنة؛ والتي تحولت إلى هدية من الله لها؛ تكاد تكون بطاقتها الخضراء التي تمكنها العبور إلى الجنة باطمئنان كامل؛ لولا الشيطان الذي يتربص لها في طريقها؛ كي يسلبها إياها.

إن الأحداث التي بدأت تسردها الراوية في لحظة (فلاش باك) ماطرة كانت عبارة عن سرد مجموعة من الخواطر انبعثت من اللاوعي المدفوع بمنطق عقلها وعواطفها؛ والتي سيطرت عليها ثقافتها الدينية السلفية حيث تنتمي الراوية (أم إبراهيم)، وجعلتها منطلقا إلى تفسير المواقف التي تصادفها وتوضع فيها، وتحدد خلالها علاقاتها بالشخصيات التي تحتك فيها وتتحدث عنها من زاويتها الأيديولوجية التي تؤمن بها، وتعززها في لغة خطابها السردي، وهي في ذلك لا تتيح أبدا للأحداث أن تأخذ حيزها السردي العفوي، ولا لتلك الشخصيات التي تقابلها في طريقها حرية التحدث عن ذواتها دون تدخل منها، ودون أن تتيح لهم حق التعبير عن رؤيتهم ومواقفهم، وهي تحضر وتغيب أثناء السرد في شكلها الملوث والمشوه كيفما تشاء الراوية لتأكيد آرائها بهم، غير عابئة بفطنة القارئ وذكائه وأنه في المقام الأول غير ساذج.

يأتي كل ذلك والراوية تحكي حكايتها عن هدية السماء التي منحها الله تعالى هي في شهر رمضان المبارك، هذه الهدية هي طفل رضيع لأسرة لبنانية مسيحية، تخلت عنه ببساطة أمام إغراءات المادة، فتركوه لديها بعد حيلة نسجها والداه؛ (لينا وجوزيف) على أم إبراهيم جارتهم في مجمع الغدير، والتي وقع عليها الاختيار من تسع جارات، وهكذا وبعد حيلة متقنة، يُترك الطفل الرضيع دون مبرر مقنع تخبرنا به الراوية نفسها؛ سوى أن أبويه أرادا التخلص منه كي لا يعيقهما خلال سفرهما وعملهما بمنتهى الأنانية؛ ثم تبدأ هي بتصوير تلك النزاعات التي تعتريها أمام طفل مسيحي،

لا تعلم إن كانت تسلمه للشرطة ليواجه مصيره في دار الأيتام وكأنه لقيط من دون هوية رغم ترك أوراقه الثبوتية معه، أم تضمه لأطفالها وتكسب فيه أجر أسلمته وتربيته، وتغيير مصيره الدنيوي والأخروي الذي كان من الممكن أن يكون مع والديه المسيحيين في نظرها، وتقع في حيرة بين ما يمليه عليها ضميرها وتدينها وتلك الفتاوى التي تتعلق بهذا الشأن، كتلك الفتوة التي أخبرها بها غيث زوجها حين اضطرت لإسكات بكائه بإرضاعه «قد لا يجوز أن ترضعيه من صدرك»[2].

وبعد صراع مبالغ وغير ممنطق تختار تربيته والعناية به كولد من أولادها، ويقبله زوجها كابن له ببساطة، مبتغين الأجر والجنة، وتمر السنوات ويبدأ القلق من اليوم الذي يأتي فيه والداه فجأة ليأخذا محمد، جون سابقا من أحضانها، وبسرعة تنتقل من منزلها المريح إلى شقة بعد تهديد زوجها بتركه إذا لم ينفذ رغبتها مفضلة الهروب المستمر لتحتفظ بمحمد، وتمر السنوات وأصبح الطفل مراهقاً في السابعة عشرة من عمره، وقد أصبح مواطناً سعودياً له بطاقته الشخصية منذ العاشرة من عمره، دون أي تعقيد في معاملاته القانونية التي خاضتها الراوية وزوجها لأجل (محمد)، وهي إجراءات استغرب سهولتها في ظل ثبوت هويته وإمكان استرداد أسرته، لكن فيما يبدو أنها تريد وبشكل غير ناضج فنيا و معرفيا أن هذه المحاولة لم يتم اللجوء إليها، لأن عائلته غير مسلمة، وبالتالي أن يكون مسلماً في مجتمع غير مجتمعه وعائلة غير عائلته أفضل من أن ينشأ في كنف أسرة غير مسلمة تركته لأجل المال، وهي بعد ذلك تشعر بالراحة الكاملة بفعل هدية السماء، كي تكون بطاقتها الخضراء لدخول الجنة، ولكن يظل للماضي رائحته المقلقة التي تنذر بيوم شؤم غير متوقع.

هكذا تجري الأحداث من منطق الراوية الذي يفرضه عقل الكاتبة فاطمة بنت عبد الله بن رافعة أو كما لقبت نفسها فاطمة بنت السراة، دون أن يكون للأحداث أو الشخصيات منطقها الذي ينبت منها تلقائيا، فالراوية (أم إبراهيم) تتحدث عن كل شيء من مرايا عينيها لا مرايا والواقع، وتسترسل في التحدث عن الأشخاص معبرة عن رأيها بهم بكل صراحة، من كلينتون رئيس البيت «الأسود» أسمته، وجاراتها النصرانيات وزوجها وأختها حتى تلك المعلمة التي لم تصادفها سوى مرة واحدة عندما قامت بتسجيل ابنيها في المدرسة، فكل مجريات الأحداث وعلاقاتها تسرد من قبل الراوية

ومنطقها الفكري السلفي المتشدد لا المعتدل، الذي يعتبر الشكل معيارا للحكم على هذه الشخوص، والذي يجد في الداعية وإن كان قاصرا في تعليمه دورا في التبليغ ولو في آية، والذي تعلنه مباشرة في سردها بما حملته من تقريرية استشهدت فيها بآيات من القرآن الكريم، وأقوال ابن تيمية وشروحات دينية سلفية للشيخ محمد بن عبدالوهاب تعزز انتماءها المذهبي ويتفق مع وجهتها في رفض الآخر المختلف عنها في الشكل الديني الذي اتفقت فيه، مع المحاولة الدائمة لإثباته خلال ممارساتها الدينية وتكرارها منذ بداية الخط السردي في الرواية وحتى النهاية التي جاءت سريعة وغير ناضجة في قيمتها الفنية أو التخيلية أو حتى في تبرير نهايتها التي تعلن فيها (أم إبراهيم) خسارة الجميع سواها .

1/2. بعد هذه الرؤية العامة وقبل دخولي إلى قراءة وجوه الآخر في خواطر الراوية، فإنه يجب توضيح منطق هذه القراءة، والتي حاولت أن تتعامل مع الرواية – إن تم التصالح على أنها كذلك وفق ما كتب على الغلاف – على أنها كتلة سردية منفصلة عن فكر كاتبتها بنت السراة، رغم فرض الرواية سؤالاً على فور انتهائي: ما العلاقة بين الكاتبة والراوية في بطن السرد؟ هل هناك حالة توحد بين منطقيهما الفكري بحيث كانت «ماجدة» بوقاً وعظياً ألقته الكاتبة في طريق القارئ أم أنها من ابتداع الكاتبة بشكلها الفكري والنفسي في بناء السرد؟.

إجابة هذا السؤال تجدها بسهولة في سردها من خلال الحشو غير اللازم للآيات القرآنية والدروس الوعظية التي هي أقرب لأن تكون (قص ولزق) من بعض الأشرطة الدينية والخطاب الدعوي المنبري، وذلك يُظهر أن الغرض من الرواية هو تقديم درس ديني وعظي ووصفة صحيحة من وجهة نظرها لكيفية الدخول إلى الجنة، تقول الراوية "هل يتساوى المتدين الذي أشقى نفسه بالعبادة، وحرم عليها من الأهواء والرغبات غير المشروعة، مع الذي باع نفسه لشيطان الهوى مستحلاً كل شيء ؟ أم منتهى العدل أن يجازى المتدين العابد بالجنة ويجازى العاصي بالنار؟»[3].

هذا هو ما رغبت بتقديمه الكاتبة في روايتها (المهلهلة) لا تقديم تجربة فنية سردية لها تقنياتها اللازمة وفق ما تعارف عليه الفن الروائي، فلا يوجد عمق في تصوير الشخصيات ولا تحليل لمستويات التفكير لديها بسبب فرض وصاية الكاتبة الفكرية، وتكاد منطقة الأحداث منعدمة وفارغة، والصورة السردية هشة الملامح،

فالشخصيات والأحداث المسترسلة في خطاب سردي خطابي لم تحز على المساحة الكافية من النضج والنمو.

ولأتأكد أكثر من هذه النتيجة، لجأت إلى البحث عبر بوابة (google) عن الكاتبة لعلي أجد شيئاً هنا أو هناك ما ينفي هذا الرأي، ويضعني على ضفة رأي آخر يجد الكاتبة مبتعدة عن مضمون الوصاية الفكرية على بطلتها في الرواية، لكنني وجدت عدة مشاركات لها في شبكة الدرر الدعوية، وآراء فكرية دينية لها علاقة في تصنيف الآخر من منظورها على بعض صفحات المنتديات العنكبوتية، تأكدت خلالها مدى تلك المقاربة الفكرية بين الراوية أم إبراهيم والكاتبة، فالهدف هنا خرج عن الحيز الفني السردي الذي يمكن تأويله فنياً إلى الحيز الأخلاقي الوعظي للرواية، وهو الهدف الذي ينادي به ما يسمى بالأدب الإسلامي الذي لا أجد له مبرراً، وأظن أن الكاتبة حاولت جعل روايتها تحت مظلته، وهو ما أوقعها في المباشرة والتقريرية التي أخلت ببنية السرد الفنية، وأعاقها عن القدرة على إعطاء شخوصها حيزها الفكري والمكاني والعقلي بشكل ينفصل عن عقل الكاتبة ومنطقها الأيديولوجي.

ومع كل ذلك، ورغم ضعف العمل فنياً حاولت التعامل مع الرواية ككتلة منفصلة عن الكاتبة، وجعلت همي الأول هو محاولة فهم العنوان الذي حملت الكاتبة حكايتها تحت مظلته.

2/1. أيمكن أن يكون العنوان (بعد المطر دائما هناك رائحة) بداية اللعبة في قراءة الآخر داخل هذه الرواية؟! هل يمكن أن يصلح عنوان هذه القراءة (بقرب الجنة دائماً هناك شيطان) لتصوير عوالم الرواية السفلى التي حاولت استقراءها؟

إن البنية العليا للسرد بكل تأكيد لا تخفى على القارئ، والتي أوضحتها في أعلى هذه القراءة، فماجدة الراوية أخذت تسرد حكايتها لتمجيد ذاتها أمام الآخر المختلف عنها، ولتقول رأيها بصراحة به رغم تعدد الآخر واختلافه خلال فضفضتها مع نفسها أو حين تتحدث مع صديقتها الحميمة أم مشعل بشكل خاص، فهي لا تخفي حتى مشاعرها من لفظ اسم الطفل الذي أخذت ترعاه وتقول: «جون! لفظت اسمه كمن يلفظ شراباً عكراً»[4]، إنها تحاول تميز الآخر عنها، جاعلة منه ناقصاً مخطئاً وقاصراً، فيما تحظى الراوية و(أم مشعل) الشخصية الوحيدة التي اتفقت وتصالحت معها رغم فارق السن والتعليم بل ورغم قصورها الدراسي على حد قولها فتحصيلها

«المدرسي كان للصف السادس الابتدائي فقط، أما المعرفي فبحر من محاضرات مشائخ السلف، ومن كتب وأشرطة ودروس تحضرها في المسجد ما بين صيف وآخر»(5)، فهي في نظرها الوحيدة التي تسير على الطريق الصحيح؛ وهو الطريق الذي انتهجته.

لكن العنوان الذي ظل يأزمني وأنا أتناول هذه الرواية – التي عوقبت بها من قبل جماعة حوار – كي أجد له مخرجاً، وجدت محاولة لتبرير مقصد الكاتبة منه، والذي جاء أيضاً مباشر خالياً من القيمة الفنية، فبعد المطر وهو بمثابة (الخير والرزق الذي تمثل في هدية السماء «جون» دائماً هناك رائحة قد تكون مزعجة بمثابة (الألم والخوف من خسارة هذه الهدية الجليلة إذا ما عاد الماضي ليسلبها إياها).

هكذا أجد عنواني (بقرب الجنة دائما هناك شيطان) عنواناً لمحاولة قراءتي لعوالم الرواية السفلية غير المباشرة محاكاة لعنوانها وقصتها المباشرة، وخطر ذلك في ذهني عند قراءة الرواية للمرة الثانية، وأنا أبحث عن زاوية الانطلاق، حتى توقفت عند قول ماجدة «صليتُ الظهر كيفما اتفق، شاعرة بشيطان الصلاة أنه قد تمكن مني كثيراً في الركعات الأربع» إنك تتأمل عند قراءة هذا المقطع، ثورة «خنزب» المعروف بشيطان الصلاة الذي ذكره الرسول صلى الله عليه وسلم فيما روي عنه في صحيح مسلم ومسند الإمام أحمد، وذلك عندما سأله عثمان بن أبي العاص عن وسوسة الشيطان له أثناء الصلاة، فقال عليه السلام «ذاك شيطان يُقال له خنزب، فإذا أحسسته فتعوذ بالله منه، وأتفل على يسارك ثلاثاً» إنه ببساطة شيطان الصلاة، فهل خنزب هو أحد أشكال وجوه الآخر أم أنه الأصل في تحديد علاقة الراوية بالوجوه التي صادفتها الراوية في مشوارها السردي؟

إن الصلاة هي أصل التفريق وفق الموروث الديني بين المسلم والكافر، وهو ما اتكأت عليها الراوية في تحديد هوية جارتها «أم سمر» الدينية، فتتذكر «أم سمر مسلمة! أم مشعل قولي كلاما غير هذا، المرأة لا صلاة لا حجاب ولا حتى تعامل حسن»(6).

ولا يعطل المسلم عن صلاته سوى «خنزب» شيطان الصلاة، وماجدة أو أم إبراهيم التي تعزز انتماءها المتشدد وفق رؤيتها للدين الصحيح خلال سردها تخشى أن يضلها الشيطان في حياتها كما تخشاه في صلاتها، فـ «الوسوسة يا أحبة لا تكون فقط من الجن، بل من الإنس أيضاً» كما ذكرت في ص 110، ومن هذا الحيز الضيق نظرت الراوية للآخر في الرواية وكأنه

شيطان، لأنه خرج عن الشكل الديني الذي تعارفت عليه من مطلقها الفكري، فالآخر لديها هو كل خارج عن الشكل الديني الذي تعتنقه سواء كان قريباً لها أومن بيئتها أو كان خارج سياق المجتمع، فهو الذي يتمتع بممارسة الشهوات والملذات التي يحرمها الشكل الديني الذي التزمته هي، والذي تجده من الصحة ما تجعل الآخر لا يعقل أمامها فعلى حد قولها «إذا أسلمن علمناهن أمور دينهن الجديد، أما الآن فهن كفرة، ونحن منهن براء، والله لو كان صخرا لفهم ولان أمام كل هذه الدلائل، لكن قست قلوبهم فهن كالأنعام أو هم أضل»(7)، ولهذا فإن الراوية التي مجدت ذاتها وفق طريقة تدينها؛ تحدد علاقتها مع هذا الآخر صاحب الهوى الشيطاني بالاستعاذة منه والتعامل معه في استعلاء واحتقار وإنقاص والرفض والهروب؛ وهو ما عبرت به خلال خواطرها وأرائها عن الشخوص التي صادفتها، كما هو حال التعامل مع «خنزب» شيطان الصلاة الذي ينبغي أن نستعيذ منه ويستحق أن يتفل عليه ثلاثاً.

2/2. وهنا نصل إلى السؤال: من هو هذا الآخر الذي تضاءل في منطق الراوية وانتقصت منه وهي الغارقة في تضخيم الذات وتمجيدها وفق طريقة تدينها مهما كان قصورها السلوكي، والذي يفضحه سردها حين فضلت الهروب بجون خوفاً من استيقاظ ضمير والديه يوما ويأتيان لأخذه، وهو حق مشروع لهما، فقد تحول فعلها بالرعاية للطفل إلى محاولة سرقته والهروب به / الهروب من الآخر، وهو أبشع مما ارتكبه أبواه دون مبرر منطقي تذكره.

إن الآخر في الرواية جاء متعدداً بتعدد التيارات والأشكال الفكرية الدينية، وكأنها تحاول تشخيص هذه التيارات بمواقفها وجعلها في صورة سلبية منهزمة أمام ذاتها السلفية المتشددة بل إنها حاولت أنسنتها، فـ «شارون / الصهيونية الخبيثة، أمريكا / الليبرالية المادية، جاراتها اللبنانيات/ النصرانية المشركة، أم سمر / العربية الليبرالية المنسلخة عن الدين، نادية أختها / المسلمة التي ضلت طريقها وعادت لجادة الصواب، زميلتها القديمة / المسلمة الذائبة في هوية الآخر، غيث زوجها / المسلم السلبي البارد، جارتها الطبيبة هند / الليبرالية السعودية المسلمة، الخادمات لبابة / مدينة / مشرفة / الرقيق الخاضع المستعبد مادياً» وهكذا.

هؤلاء اختلفوا في اللون والجنس والدين والوطن، لكنهم اتفقوا في كونهم خرجوا عن نقطة القبول الوحيدة في ذات

الراوية التي عملت على تمجيدها، هذا القبول يبنى على الاتفاق مع الشكل الديني الذي تعارفت عليه الراوية أم إبراهيم، وتعتقده الصحيح دون غيره وتؤكده في نهاية الرواية بقولها"انغماسي لسنوات في قراءة كتب العقيدة ومقارنتها بكتب الدين الأخرى، لا أعني الأديان السماوية فهذه من المفروغ منه، أنها منحرفة عدا القرآن الذي تعهد منزله بحفظه، بل عنيت الدين الإسلامي نفسه بالفرق الكثيرة المنتسبة له بالاسم ..»".

هكذا حاولت الكاتبة باجتهاد غير مقصود، أنسنة هذه التيارات وتصويرها بشكل مشوه يتفق مع رؤيتها، وإظهار مواقفها وطريقة تفكيرها في الحياة من خلال استحضارها في أجساد بشرية تتحرك داخل السرد وكأنها دمى مسلوبة الإرادة أمام الدمية الرئيسة (أم إبراهيم) التي تولت زمام الحكي في الرواية، لكنها - للأسف - رغم أنها حاولت أن تلبسها لحماً وشحماً تكسوا عظامها، إلا أنها كانت أجساد معاقة داخل السرد، فجميعهم حضروا وانهزموا بشكل مقصود منها؛ لتحاكمهم (أم إبراهيم) وتنتقص منهم وتحتقرهم وتسخر منهم بناء على منهجها الديني المتشدد الذي يتخذ من الشكل معياراً للإدانة دون العناية بالجوهر.

نرى هذا التأكيد من خلال ما ألبسته الكاتبة لبعض الشخصيات من أسماء وألقاب، ألم يذكر الرسول عليه السلام أن لكل منا نصيباً من اسمه، وإن كانت أيضاً بشكل غير مقصود منها لأن بقية الشخصيات غابت عنها ضرورة انعكاس الاسم على ملامح سلوكها وفكرها، فالفكر الديني الذي تنتصر له وتمجده حمل اسم (ماجدة)، ولم تكتف بذلك فقد أكدته أيضا من خلال استخدام كنيتها (أم إبراهيم) مؤكدة في سياق الرواية بأن اسم ابن الراوية يعود لاسم أبو الأنبياء، وبالتالي هو رمز لأصل الأديان الذي جاء الإسلام ناسخاً لها جميعا، وليس أي إسلام وإنما الشكل الذي تلتزمه الراوية دون غيره، وهي تؤكد على قوة هذا التيار الإسلامي من خلال اسم ابنها الثاني (خالد) وقالتها الراوية صراحة أنها تقصد منه خالد بن الوليد سيف الله المسلول، وبالتالي تحاول أن تخبرنا بأن هذا التيار الخالد وسلته هو قوة السيف الذي يعتبره بعض المتشددين والمتطرفين الطريقة الوحيدة لنشره وفرضه على الآخر، بينما جون الذي أسمته محمداً على اسم نبينا صلى الله عليه وسلم، أرادت منه أن هذا الشكل الإسلامي الصحيح مبلغه هو محمد، وهو الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور كما فعلت (ماجدة) مع جون حين أسلمته.

أما أم مشعل صديقتها الحميمة، فلايغيب أيضاً عن ذهن القارئ بعد هذا التوضيح مقصد الكاتبة من تسميتها بذلك، فهي المشعل / الداعية إلى الله تعالى، الحكيمة والملمة بالدين وتعاليمه، والتي تقوم بالمحاضرات والدروس الدينية والرقية الشرعية التي تشفى على يدها أمراض الناس النفسية بل هي التي أسلمت على يديها أم ديفيد، فهي إذا الممسكة بالمشعل / المنهج الشكلي السلفي المتشدد) الذي يهتدي إليه الضالون أثناء سيرهم في ظلمات الطريق.

ومن المعروف أن السمر هو اللهو والطرب ولهذا لا نستعجب تلك الشخصية التي جاءت عليها(أم سمر)، المسلمة بالاسم فقط، والتي أخذتها ملهيات الدنيا، فسلختها عن دينها.

فيما كان زوجها اسمه (غيث) وهو يمثل التيار الإسلامي المعتدل لكنه في رأي الراوية سلبي في مواقفه والبارد في مواجهة الآخر بخلافها هي المتشددة في إظهار مواقفها دون محاولة لأي دبلوماسية تهددها بالذوبان في الآخر، فكان اسمه (غيث) من المطر الذي يغيث الأرض بعد موتها، والملاحظ أنها في بداية الصفحة الأولى من الرواية تقول «ستمطر الليلة أو في الغد.. قالها زوجي قبل أن ينام وهو يتأمل سماءنا الملبدة بالسحب، وركود الرطوبة الخانق، والسكون الطاغي على كل شيء» إنه التيار الذي يرى في وجهة نظر الكاتبة نتوءات الواقع السياسي والإسلامي لكنه لا يحرك ساكنا، رغم وجود السحب مفضلا الصبر والعقل بدلا من المواجهة والقتال.

أما هند وهي جارتها الطبيبة التي لا تحب الملتزمين، فإن اسمها فيه إشارة واضحة على أنها من خارج الهوية الاجتماعية السعودية (مجنسة) وربما كانت بسبب ما تحمله من فكر متفتح يخرج عن نص الشكل الديني الذي تلتزمه الراوية فهي من بيئة أخرى تعايشت مع النسيج الاجتماعي المحلي حتى اكتسبت هويتها السعودية.

إن كل هذه الشخوص بما تمثله من أشكال دينية في رؤية أم إبراهيم / السلفية المتشددة؛ هي ضالة الطريق، ولهذا كان نهايات بعضهم هي الشقاء كأختها نادية التي تمردت على العائلة لتتزوج عن حب / الخطيئة في رؤية السلفية المتشددة، وتنتهي حياتها معه إلى الطلاق، أو جارتها الطبيبة هند العانس التي لا تحب الملتزمين وتزوجت على كبر فعاقبتها بابن معاق ذهنياً ومريض، فيما سكتت عن نهاية أم ديفيد، لأنها ليست

أكيدة من مدى صدق إسلامها كونها لم تعلنه على الملأ، إلى آخر من ذكروا في الرواية، فهم في رأيها لا يستحقون النهايات السعيدة والتي تحققت لها دونهم جميعا، فهي لم تنزلق مع الآخر خلال سنوات احتكاكها به، واختارت الطريق الأصح دونهم، فكانت نهايتها السعادة والطمأنينة.

أو بشكل آخر (الجنة) التي لطالما أخذ الشيطان / الآخر، يتربص بهويتها الدينية كي تنزلق معه، ويهددها بالرجوع وسلبها (هدية السماء) جون / محمد الذي علمته الإسلام، ففضلت الهروب منه لسنوات طوال، لكنها ظلت تخاف رائحة المطر / شيطان الآخر، وفيما يبدو أنها ضمنت (الجنة) على اقتراب الشيطان من طريقها إليها.

تقول الكاتبة حين دخلت إلى حديقتها المبتلة بماء المطر «ملأت رئتي بالهواء البارد والرائحة المبتلة، متأملة الأرض الطينية المنتعشة وأوراق الشجر مبهجة اللون، ولأول مرة لا أتعب ... لأول مرة لا تهزمني الرائحة»(8).

التماس ما بين العنوان (بعد المطر دائما هناك رائحة) وما بين (بقرب الجنة دائما هناك شيطان).

- المطر ـــــ هدية السماء محمد (جون سابقا) الذي يتسبب في الدخول إلى الجنة أجر صنيعها في أسلمته .
- الرائحة الرطبة المزعجة للمطر ـــــ تهديد شيطان الآخر في محاولة استرجاعه لمحمد / جون.

الهوامش

1) الرواية : بعد المطر دائما هناك رائحة؛ فاطمة "بنت السراة"، دار : الانتشار العربي، بيروت، ص 53.
2) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 26.
3) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 93.
4) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 51.
5) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 54.
6) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 83.
7) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 61.
8) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 12.

* * *

«بعد المطر دائماً هناك رائحة» تبريرات «الأنا» في قتل «الآخر»

كامل فرحان صالح

هــذه صورة ابني الصغير... هل برأيكم يمكنني أن أتركه للخادمة أو إحدى العائلات مقابل الفوز بفرصة عمل لي ولزوجتي؟ والسؤال نفسه أطرحه عليكم.

يمكن أن يكون الأمر مفهوماً إذا كان الشخص مدمناً أو معوقاً أو فقيراً مدقعاً لكن أن يكون سوياً ويتمتع بقواه العقلية... لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يترك ابنه عند أحد بحجة واهية لا تمت للسلوك الإنساني السوي بصلة.

أما بعد، شكلت الرواية عندي نوعاً من الصراع الفاتر بين أن أحافظ على موضوعية ما في مقاربتها أو أن أخرج عن ذلك، وأقدم اعتذاراً لخوفي أن لا أتخذ موقفاً حيادياً في القراءة.

لكن هل ثمة أحد، غير الأنبياء، يمكنه مقابلة الشتيمة والكره والحقد بمحبة وابتسامة أو بموضوعية؟ وهل يمكن للمرء مهما كان مستواه

العلمي وثقافته أن يكون حائطا مثلا أمام من يبث سمومه في وجهه دون أن يعي تماما ما ذنبه وماذا فعل؟.

أسئلة جثمت على روحي وعقلي وأنا أقرأ هذا العمل، وبعد ذلك الكتابة عنه بهدف إبراز الآخر في الرواية المحلية.

سأقدم ورقتي متحلياً قدر الإمكان بحلم الأنبياء من جهة وبرودة الحائط من جهة أخرى، لا لشيء إلا لأن ما بين أيدينا يثير الشفقة على المستويات كافة، ولاسيما على مستوى البناء الروائي والفكري والديني والسياسي ناهيك عن المستوى الأهم من كل هذا وهو الإنساني.

«الأنا» في هذا العمل ليست «أنا» بمعناها الجمعي ولا تمثل إلا نفسها، فثمة نماذج كثيرة ضمن هذه «الأنا» لا تتفق معها ومع خطابها، وبالتالي فان الآخر ليس آخر إلا من الزاوية النمطية التي حددتها الكاتبة (أي بطلة العمل).

الآخر في العمل يبدو جليا بل وصارخا في مواقع كثيرة وعلى أكثر من مستوى، مقابل «أنا» تبدو بدورها مرتبكة وهشّة وتفتقد إلى بناء منطقي في تمظهر حضورها داخل العمل، وهي «أنا» استعلائية استفزازية واعظة فيما تطرحه وتقوله، ورغم دفاعها الظاهر عن الدين إلا أنها تفتقد إلى الوازع الإيماني الذي يدعو إلى «كلمة سواء» و«التعارف» و«أحب لأخيك ما تحبه لنفسك». حيث من الضرورة التفريق بين مفهومي المتدين والمؤمن، ففيما الأول يلتصق بظاهر الدين من طقوس، يتوسع المعنى الآخر ليشمل الإيمان بروحية الدين التي بقدر إيمانها بالخالق وعدالته ورحمته وتجليه في كل شيء في هذا الكون، تؤمن في المقابل بالإنسان وبما يمور فيه من مشاعر واختلاف وتمايز. فـ «الآخر» هو الكافر، وبرأيها أن المسيحيين أو كما تطلق عليهم النصارى، «لا جنة لكم، ما دمتم تشركون بالله شيئاً»، لكن لم يفهم القارئ، كيف يمكن أن ننصب أنفسنا مكان الخالق جل سبحانه، وكيف يجوز لها أن تستخدم اسم المكان أي الناصرة للتقليل من المسيحيين بدلا من النسبة الى السيد المسيح عليه السلام، فهل يجوز لنا مثلا أن ننسب شخصا الى مكة او المدينة او القدس او أي مكان على وجه الارض لنقلل من مكانته وايمانه وعلاقته بخالقه؟. وتذكر الراوية مثلاً أن جدها الداعية قال في هذا السياق: ««بعض النصارى تود لو انهم مسلمون من حسن خلقهم، وبعض المسلمين تحسبهم من سوء خلقهم يهوداً أو نصارى».

هذه «أنا» لا تجد أمانها وقبولها -

كما تعتقد - إلا في «أنوات» تنتمي وإياها إلى هوية واحدة ودين واحد، ولا تجد غضاضة في إلصاق كل المشاكل التي تقع فيها وتحيط بمجتمعها بهذا الآخر لا لشيء إلا لأنه مختلف عنها هويةً وانتماءً وعقيدةً وفكرًا.

هذه «الأنا» المريضة بـ «عظمتها» و«أبهتها» يصل الأمر بها إلى إلغاء هوية هذا الآخر ودينه بل ومسحه عن الوجود، وقد تجلى ذلك برمزية صارخة عندما استبدلت اسم الطفل «جون» إلى اسم «محمد» دون أن تسأل نفسها مثلاً وهي أم لولدين، لماذا لم تقدم على ذلك مع أولادها من لحمها ودمها، بل اكتفت بالتذرع بالعادات والتقاليد حيث اسم ولدها الأول نسبة لاسم والد زوجها واسم ولدها الثاني نسبة لاسم والدها. إضافة إلى ذلك تشبيه جارتها اللبنانية ام سمر بأبشع الاوصاف دون أن يفهم المتابع والقارئ سبباً مقنعاً لذلك، كما لا ينسى في هذا المقام إطلاق زوجها لقب أم دودة على أم ديفيد جارتها اللبنانية المسيحية في المجمع.

هذه الأنا لا تتخذ موقفا من الآخر كحالة شخصية وحسب بل يطال هذا الموقف السلبي هوية هذا الآخر ولغته وبلده، حيث هذا الآخر وهو هنا «اللبناني» تطاله نظرة هذه الأنا الاحتقارية كقولها: «هؤلاء اللبنانيات» أو كصب جام غضبها على «اللهجة اللبنانية» أو كرفضها لتنوع الأديان والمذاهب في المجتمع اللبناني، زاعمة أنها السبب في مشاكله، وهذا بالتأكيد غير صحيح ولا يمت إلى الواقع بصلة. والمثير للانتباه، أن طابع الرواية وناشرها جهة لبنانية وهي «دار الانتشار».

هذه الأنا المتوهمة اكتمالها بالحق والصواب وامتلاكها حصرية فتح أبواب الجنة والفوز بالسماء ولمن يحق الحياة على الأرض، هذه الأنا مثلاً كما لاحظ القارئ لا تنجب إلا أطفالا ذكوراً، وشاءت الصدف أيضاً أن تترك الخادمة بعد أن هربت، طفل العائلة اللبنانية الذكر عندها أيضاً، وهي ترضع أطفالها من حليبها رافضة الحليب الصناعي، ثم وبعد اقتراب الرواية من نهايتها يلحظ المتابع والقارئ أنها تدون ملاحظة جاء فيها: «نفد الحليب الصناعي المساند لحليبي من الأسواق». كيف تقدم موعظة شديدة اللهجة عن الحليب الطبيعي في بدايات العمل، ثم نكتشف أنها كانت تستند إلى «الصناعي» أيضاً!. طبعاً، لا نريد التقليل من هذا ولا الإشادة بذلك، وهذا لا يعني المتابع في قراءة الرواية، لكن ذكره هنا لإظهار مدى الإرباك التي وقعت به المؤلفة، ولم تنتبه إلى تفاصيل عملها، وهذا التفصيل يكاد لا يذكر أمام التفاصيل

الأخرى في الرواية، حيث بالإمكان تقديم ملاحظات عن كل صفحة من صفحات العمل البالغة نحو مئة وخمسين صفحة.

«أنا» لا تلاحظ أو لا تريد أن تلاحظ، كيف تجيز كل مذهب الذرائع لنفسها و«تحلّه» دينياً واجتماعياً واقتصادياً وأخلاقياً ليصبح مقبولاً ومشرعاً لها فيما تحرمه على الآخر ولا تقبله منه، حتى على أقرب الناس إليها أي زوجها، إذ ثمة مواقف عديدة تظهر فيها نظرة غير معهودة تجاه الزوج، حيث تتلفظ بكلام يشتم منه الاحتقار والاستهزاء بزوجها، كما يبدو خروجها إلى بيت أهلها دون إرادته تمرداً غير مفهوم على الزوج، من قبل شخصية تعظ في كل وقت ومكان وتدعي تمسكها بالدين صباح مساء، حيث طاعة الزوج موجبة شرعاً.

العمل الذي تدور أحداثه في مكان مغلق وهو «مجمع الغدير السكني»، يحمل القشة التي تقصمه وتنهيه، إذ كان بإمكان الكاتبة قبل أن تكتب عملها هذا، أن تبذل القليل من الجهد في التفكير لتعرف أن الحادثة المركزية التي بنت على أساسها الرواية، هشّة، حيث كان لزاماً على «البطلة» أن تسلم الطفل إلى سفارة بلاده بما أن الأوراق الثبوتية والتطعيمات بحوزته بمعنى أن هناك ما يؤكد هويته، وبالتالي فإن سفارة بلاده ملزمة بالاهتمام به ورعايته لحين إعادته إلى أهله أو أحدٍ من عائلته وفي حال تعذر ذلك تسليمه لدار اجتماعية في بلده.

لكن المؤلفة التي تتبع أسلوب «الخطابات» المتراصة جنبا إلى جنب، «رمت» الحادثة الأساس في الرواية بهذه الخفة غير المفهومة، وشاءت أن تواصل حديثها عن التقديمات التي يقوم بها دار الرعاية في بلدها ثم حديث عما عانته صديقتها التي تعمل في هذه الدار من الماكياج اللبناني الذي سبب لها مشكلة في العين، و«خطابات» أخرى عن الدين والتربية والجن والإنس والفاسق والعابد و«عجب الذنب» أي العظمة الناتئة أسفل الظهر...

ولا ننسى أيضاً «خطاباتها» عن الوضع السياسي بعد 11 سبتمبر في مستهل العمل وتبريرها لهذا الاعتداء الإرهابي الإجرامي، وكأن الإسلام لا ينتصر – حسب زعمها – إلا بأفعال هكذا، وهي في الحقيقة والواقع لا تمت إلى روحيته وتسامحه وإنسانيته السامية بصلة، ويشار في هذا المقام إلى ما وقعت فيه المؤلفة من خطأ تاريخي عندما ربطت وقت الحادثة بـ«كلينتون» وهي كما معلوم للجميع، وقعت في حكم جورج بوش الابن.

وإذا شاء المتابع أن يغض الطرف عن

هذه الحادثة وغيرها، فثمة سؤال يرافقه طوال قراءة العمل:

ما هو المبرر والمسوغ الطارئ لأن تترك العائلة ابنها وتهرب؟.

فالمؤلفة اكتفت بأن الأم والأب فعلاً ذلك بحجة الفوز بفرصة عمل نادرة، لكن، ما هو هذا العمل النادر؟ وهل هذا العمل يرفض وجود أبناء عند العائلة؟ ولماذا يرفض ذلك؟ وهل الأم والأب تركا ولدهما بهذه السهولة؟ ما الحديث الذي دار بينهما قبل القيام بهذا الفعل غير السوي؟.

وإذا واصل المتابع قراءته يلحظ في الصفحة الأخيرة من العمل أن الراوية أم إبراهيم شاهدت لينا أم جون أو «محمد» وهي تتسلم جائزة على فضائية دبي وقد أنجبت 3 أولاد، إذن كيف يستقيم هذا الأمر؟ وكيف يمكن أن يقنع هذا الأمر المتابع والقارئ؟ أم تترك ابنها لتلد 3 فيما بعد!!.

ومهما يكن رأي الراوية/ المؤلفة بالجائزة التي نالتها أم جون، فهذا يعني بشكل آخر، أن هذه الأم تربي 3 أولاد وتعمل ونالت بسبب ذلك جائزة، إذن ما المنطق والمبرر والمسوغ لتترك رضيعها مع الخادمة، وتهرب مع زوجها ليلاً من بيتهما في مجمع الغدير؟.

لعلني أركز على هذا النقطة لأنها تعتبر العمود الفقري للرواية، فكل هذه الأسئلة والتساؤلات لا تجد جواباً لها في العمل.

فإذا كان احتمال وقوع الحدث الرئيسي بهذه الهشاشة لافتقاده إلى مرتكزات تشكل حتمية وقوعه، ومن ثم الدخول في لعبة التشويق لاستشراف التداعيات والأحداث اللاحقة الناتجة عنه كحجر الزاوية، فما التقييم الذي يمكن أن يخرج به المتابع والقارئ لهذه الرواية!.

في المقابل، من أساسيات الكتابة الروائية، أن ينقل المؤلف/ الراوي أحداث الرواية وتفاصيلها وتشكل صيرورتها إلى القارئ، لكن ماذا نجد أمامنا: الراوية تنقل لنا آراءها الشخصية، بل وتريد فرضها علينا كقراء والاستسلام لها.. أراء مسبقة معلبة تدلقها كيفما اتفق، معتقدة في ذلك أن العمل الروائي يمكنه أن يبرر لها ذلك.

فضلاً عن ذلك ثمة حشو غير مبرر واستطرادات ليست في مكانها أبداً، كما لا تشكل محركاً ما في الرواية، بل تحضر نافرة ولا يجد القارئ تفسيراً لها، سوى رغبة عند المؤلفة باستعراض معرفتها ودقة ملاحظتها!.

لا شك أن بروز الأنا بهذه الحدة

والمبالغة يحول انتباه المتابع عن رصد كيفية حضور الآخر، وهذا يفتح ثقوباً أخرى في بنية العمل، فـ «أنا» الراوية يهيمن على كل شيء، ويكاد بل يخنق كل تشكل صحي للشخصيات الأخرى. فالراوية تفرض حضورها الطاغي بدكتاتورية دون شفقة أو رأفة فتتعامل مع شخوصها بمزاجية مرعبة ومربكة، تخلقهم تحاول بعث الحياة فيهم وتحديد ملامحهم، غير أن هذه الشخصيات جميعها لا تمتلك القدرة على الاستمرار، فتسقط بعد صفحة أو مقطع أو سطور في العمل، ليعود بعضها بعد ذلك إلى الحضور، لكن لا تعرف لماذا حضرت ولماذا غابت.

لا أعتقد أنني سأبالغ إذا طالبت بعرض هذا العمل على استشاري نفسي. فشخصية الراوية - مثلاً - التي تريد أن تثبت للقارئ سطرا بعد آخر، مدى تمسكها بدينها وطهارة بيئتها، تهرب بدورها مع زوجها من مقر سكنها إلى سكن آخر، لخوفها من أن تستعيد أم الطفل ابنها. وكأن هذا السلوك الفطري جاء ليعري كل ما تدعيه من قيم... كما يكشف في المقابل مدى التأزم الأخلاقي الذي وصلت إليه، فإذا تمكنت من الهرب ونجحت في ذلك، ماذا ستفعل مع الطفل الذي أصبح شاباً عندما يقرر أن يستعيد عائلته الأصلية، فهويته لا تزال تحتفظ باسم الأب والأم والعائلة.

غير أن الرواية لم تطرح هذه الإشكالية - وهي تستحق الطرح والمعالجة - لكن وعلى ما يبدو أن دخول الراوية في هذا الأمر سيحيل السرد إلى طرف آخر وبالتالي يبعد الضوء عنها كبطلة مستأثرة بكل شاردة وواردة.

من جانب آخر، سعيت أن أفهم ما مدى علاقة عنوان الرواية بالرواية، غير أنني أعترف بعدم قدرتي على تعليل هذا الربط، كما أعترف أنني ابتسمت مطولا عندما تحدثت الراوية عن الجو الماطر في جدة.. وخلت للحظات أنها تتحدث عن لندن أو باريس أو اليونان مثلاً.

لماذا نكتب رواية؟

سؤال أطرحه في ختام قراءتي المختصرة، فهل الرواية سلطة تمارسها الأنا لقمع الآخر؟ وقتل المخالف لها؟ أو أنها حاضنة لخطاب وعظي يهدف إلى جعل الكون كما يراه ويريده؟ أم الرواية لا هذا ولا ذاك، إنما تتشكل لتحتضن عوالم وشخصيات وأمكنة وأزمنة تهدف إلى إمتاعنا؟.

---

*) ورقة في رواية: «بعد المطر هناك دائما رائحة» لفاطمة بنت السراة، مقدمة إلى جماعة حوار بنادي جدة الأدبي، 22 أبريل 2008.

استدخال الآخر «رواية: البحريات مثالاً»(*)

سحمي الهاجري

(1)

رواية

تطورُ العلاقةْ بالآخر، جزءٌ من التحولاتْ التي حدثتْ في المجتمعِ المحلي. هذا أمرٌ يبدو جلياً من الناحيةِ النظرية. ما يثارُ دائماً، ذلك التساؤلُ القائمْ، عن تطور أدواتِ التعبير عن طبيعةِ العلاقة بالآخر، وكيف مثلتها الرواية المحلية تحديداً؛ بوصفِ الرواية فنَّ التحولاتِ الكبيرة؟.

بمعنى أن موضوعَ (استدخالِ الآخر) له جانبٌ علمي، يُعنى بحركةِ التمازجِ البشري، وينبني على الرصدِ والملاحظة، ولكنه يركزُ على الجوانبِ الظاهرة. في حين تكشفُ البِنية الروائية، بتعدد عناصرِها التكوينية، وانفتاحِ خياراتِها الدلالية، ذلك البعد الإنساني العميق للتجربة، وتغوصُ إلى دخائلِ التركيبة الوجدانية والنفسية، للشخصياتِ الممثلة للحدث.

(*) رواية «البحريات» لأميمة الخميس.

ومن الأمثلة في هذا السياق روايةُ (البحريات)، للكاتبة السعودية أميمة الخميس؛ حيثُ تأسستْ الحبكة، من خلال تكنيك (الراوي العليم)، على البعدِ الأفقي المتمثل في المكانِ الحاضن للحكاية، وطبيعةْ مواضعاتِه الثقافية، وترسيمة منظوماتِه السلطوية. وأسقطتْ الزمن رأسياً، ليمثلَ حركةَ التحول، بواسطة تدرُّجْ حضورْ نماذجِ البحرياتِ الثلاثْ: (بهيجة) و(رحاب) و(سعاد)، ثم بحريةِ الظلْ، أو سيدةِ البحريات (سهام)، التي انحصرَ ظهورُها في عبارةِ الإهداء؛ لتمثلَ نقطةَ التماهي التام، أو كمال عمليةِ الاستدخال. في حركةٍ معاكسة لموقفِ النماذجِ النسائية المحلية، التي جسدتْ (أمْ صالح) مداها الأقصى في رفضِ الآخر المتمثلْ في (بهيجة)، وقادتِ «المحيطَ العدائي الرافض لألوانِها الفاقعة». (البحريات، ص 63). وحملتْ عباراتُها النارية، دلالةً رمزية، على عمق درجة الرفض: «أنا ادري من وين يجيبون لنا ها الكافرات.. حسبي الله عليك ياشامية بليس». (البحريات، ص 36).

وصم (بهيجة) بالكفر ومثلُها (إنجريد) الألمانية، تحيلُ إلى فكرةٍ تقليدية، طالما رددها الباحثون، حولَ النظرة إلى الآخر؛ تقومُ على تقسيمةٍ ثلاثيةِ الأبعاد، لكل بُعدٍ منها جذورهُ وامتداداته، في تاريخِ الممارسةْ البشرية:

- الأولى مثالية؛ تقوم على استحضار البعد الإنساني المفعم بنشدان العدالة، وروحية التفهم والتعاطف. ونشأت منذ القدم بوضع قوة القيم الأخلاقية في مواجهة القوة المادية المجردة. وتوجد أبرز أمثلتُها الحديثة عند كُتَّاب ما بعد الكولونيالية. مثل: (إدوارد سعيد)، و(هومي بابا).
- الثانية إقصائية؛ تُنسب عادة إلى طبيعة خطاب الأصولياتِ المغلقة، التي تحاولُ الجمع بين القوتين معاً، الأخلاقية والمادية؛ لتضمنَ سطوةً مطلقة، تمكنُها من احتكارِ السلطة وإلغاءِ الآخر. وهذه النسبة تصرفُ النظرَ أحيانا عن ملاحظة تأثيرها خارج هذه الدائرة، كما تظهر في مفهوم الجبرية عند (سارتر)، ومفهوم الآخرية الرمزية في تحليلات (لاكان).
- الثالثة تفاعلية؛ تحكمُها عواملُ الواقع، ومقتضياتُ التحولاتِ الاجتماعية، على مدى حركةِ التاريخ الإنساني. ونجدها عند (فوكو) في حفرياته عن لحظات الانقطاع والفصل، مما يحاولُ التاريخُ استبعادَه؛ ليؤكدَ استمراريتَه. (حفريات المعرفة، ص

وما بعدها). كما نجدُها عند (ديريدا) 37 - مثلاً - في مجملْ أعمالِه.

ومن الواضح أن التركيز على واحد من هذه الأبعاد الثلاثة، لا يلغي جوهرية التداخل بينَها، بقدرِ ما يظلُّ مجردَ اقتراحٍ إجرائي؛ مما يعني أن الإشكالية معقدةٌ ومتداخلة بطبيعتها، بدرجة تعقيد وتداخل أسئلة الكون والوجود.

(2)

عندما نتتبع حركة الآخرية في رواية (البحريات)، يبرزُ البعدُ الأخير بصورةٍ واضحة، ولكنها لا تخلو - في الوقت ذاته - من استبطان البعدين الآخرين، مما نجده في تصرفات وأقوالِ الشخصيات، انطلاقاً من موقعها في بِنية الحكي؛ فالموقفُ السابق لـ(أم صالح) ينتمي إلى البعدِ الثاني، وعلاقة الغربة التي جمعت بين (بهيجة) و(إنغريد) تتأسس على البعدِ الأول.. وهكذا.

ولكن يظلُ البعدُ الثالث هو الإطارُ العام للحكاية؛ مما ساعد على الفرز بين حالة تفاعلِ الذات مع الآخر في ظروف مستقرة وثابتة، وتفاعلِها معه في مراحلِ التحولات العميقة؛ أي حين تكون عملية التفاعل جزءاً من متغيرات أكبر من الذات ومن الآخر معا. متغيراتٍ تجثمُ على الذوات وتصهرُها في بوتقة واحدة؛ لتصبحَ شؤون وشجون هذه الذوات مجردَ تفاصيل لشؤونٍ وشجونٍ أكبر. وهو الأمرُ الذي دونته الرواية من خلال شعرية اللغة، وما تستثيرُ من شعرية السرد؛ بهدف التأريخ لتلك الحقبة التي مرت سريعاً، دلالةً على جذريةِ المتغيراتِ الجديدة، وتسارع وتيرتِها.

وإذا كان استدخال الآخر جزءاً من حقائق الواقع بمنطق التحولات، فإنه ينطوي على قدرٍ كبيرٍ من الألمِ الممض، على مستوى النماذج الإنسانية؛ لأنه يقومُ على نوعٍ من المحوِ المتدرج للذاتيةِ الفردية، حتى على مستوى ذكرياتِها وآلامِها وشجونِها؛ خاصة عندما تكون (نجد) هي البيئةُ المكانية للتحولات، فـ (نجد) بيئةٌ إشكاليةٌ بامتياز، تجتمع فيها الأضداد، مما أعطى الشعرَ - تقليديا - أفضليةَ القدرة على تكثيفِ الصورة في الحالتين؛ فأحيانا تصلُ دلالة (نجد) الرمزية في الوجدان العربي إلى كونِها واحةً من واحات النعيم، في صيغةٍ كررها الشعرُ العربي على مدى عصوره المتتالية، ومنها قولُ الشاعر:

أكـرر طـرفـي نـحـو نجـدٍ وإنـنـي
إليـه وإن لـم يُـدركِ الـطـرفُ أنـظـرُ
حـنـيـنـا إلـى أرض كـأن تـرابَـهـا
إذا مُـطـرت عـودٌ ومـسـكٌ وعـنـبـرُ

(انظر: البحريات، ص 258).

يقابِلُها صورةٌ أخرى، على النقيضِ تماماً، تبدو فيها (نجد) وكأنها وهدةٌ من وهادِ الجحيم، عبَّر عنها الشاعرُ الشعبي بقوله:

يا نجد يا مدهال غبر السنيني

ربعك يشوُّون الجراة الفراهيد

أربع سنين فيك مستصبرين

ما نشبع الا من صرامٍ إلى عيد

(انظر: البحريات، ص 41)

والكاتبة أطنبت في وصف الطبيعة الصحراوية، وقانون الشح والندرة في كل شيء، مما انعكس حتى على الديانات الصحراوية، وأفقدها تلويناتِ المدن ودناديشها ودراويشِها. لتقابلَ بكلِّ ذلك نداوةَ الماء وطراوتِه، وهو ما توحي به بيئةُ البحريات. وتؤسس بهذا التنافرُ التام، مقياسا معياريا لما سيحدثُ فيما بعد؛ تبعاًلتوالي أحداثِ الرواية.

إذن المكان بهذه الرحابة المفتوحة على شتى الاحتمالات، مؤهلٌ لأن يكون بيئةً لتحولاتٍ عميقة، لو تحققت شروطُها الأخرى. ومن المعروف أن مكة المكرمة والمدينة المنورة والمدن المحيطة بهما، تحققت فيها شروطُ استدخال الآخر منذ عدة قرون، مما لا داعي لتكرارهِ، أما (نجد) فكان قيامُ الدولة، وتدفق عائداتُ النفط، سبباً أساسياً في تحولاتِها الحديثة.

(3)

تسارع التحولات، انعكس على تطور النماذج التي مثلتها الشخصيات الثلاث، وكان اليقين هو السمة الكاشفة لنمط الشخصية، والمعروف أن اليقين يتحقق إما بسبب الجهل، وإما بسبب العلم، ولكنه لا يمكن أن يتحقق بوجود الشك.

كان يقين (بهيجة) بسبب الجهل، وكانت تشارك الآخرين في الإيمان بأسطورة بنات أبو دحيم. و(رحاب) كان يقينها بسبب العلم، وطالما نصحت (بهيجة)، و«علمتها ترتيب أولويات الحياة؛ بحيث تتحول إلى درج نصعد عليه درجة تلو أخرى، وليس مجموعة كراكيب قد تطبق وتنقلب علينا ذات يوم». (البحريات، ص 164). أما (سعاد) فقد فقدت يقين الجهل، ولم تحصل على يقين العلم. فكانت اضعف البحريات أمام ظروفها، ووقعت في المحظور، كما تعكسه سذاجة نظرتها للعلاقة مع (متعب). الجار في الحارة المدنية، التي فقدت رقابة الحارة الطينية، واحترام علاقات الجيرة.

وكلما ضاقت مساحة اليقين، اتسعت مساحة الحلم العبثي. كانت تحلم بأن يتخلى

(متعب) عن أسرته النموذجية، ويترك أولاده، وزوجته الجميلة المثقفة، التي تشبه (إلسي فرنيني)، وأن يخلصها من زوجها (سعد آل معبل) ويتزوجها ويأخذها هي وأولادَها، لتعيش في سعادة متخيلة، متأثرة بفلم (إمبراطورية ميم) لفاتن حمامة.

كانت حكاية (الآخر المرأة) في مثل هذه الرواية هي الأقدر على تمثيل مسألة استدخال الآخر؛ لأن (الآخر الرجل) عندما يفد إلى مجتمع مختلف، يمتلك نوعاً من الاستقلالية والخيارات الذاتية، ويمكنه الانعزال الفردي، أو داخل جالية محددة، مما يتحكم في درجة التأثر والتأثير مع المجتمع المستضيف، في حين تنخرط المرأة بدرجة أكبر في عملية الاندماج، بحكم ارتباطها والتصاقها بالأسرة المحلية، ومحدودية خياراتها الذاتية، كما حدث للبحرية الأولى، ودخولها في تناقص تلك الشذرات المتفرقة «من ذاكرة مضمحلة عن الشام». (البحريات, ص 8).

(4)

في مثل هذه الظروف، يتحركُ مفهومُ الآخر، من كونه مفهوماً استبعادياً في أساسِه، إلى حالة لا يعودُ الآخر فيها نقيضَ (الأنا) بشكلٍ كامل، بقدر ما يتحولْ إلى جزءٍ من واقعِها، أو قدرِها الإنساني؛ لأن الآخر في حالات الجمود والثبات، يبدو بمثابةِ الخطرْ الذي يهددْ بتفكيكْ وحْدةْ المنظومةْ المستقرة، أما في أزمنةِ التحولات، فإنه يصبحُ جزءا من ديناميات التحول، وربما يصل أحيانا إلى كونه واحدا من ضرورات التحول، كما في حالة المجتمع المحلي الذي انفتح على العالم، واحتاج إلى ضخ دماءٍ جديدة، في كل جوانبِ الحياة، بعد أن ضل منتظرا على قارعة التاريخ، أحقاباً مديدة، مشابها لصحرائة التي: «تتوسلُ الماءْ من قيعان بعيدة». (البحريات، ص (7).

ساهمت حركةُ التحولات في خلخلة المنظومات والمفاهيم القديمة، مما انعكس على البنية النفسية للأفراد والجماعات. تُمثل الرواية هنا بحالة البنات الملتحقات بالتعليم، والصراع النفسي المعتلج داخل ذواتِهن: «هل هن خاطئات مبتدعات لبدعة سيحملن وزرَها ليومِ القيامة.. أم هن أمهاتُ المؤمنين». (البحريات، ص 11).

من هذه الشقوق في الجسد الاجتماعي دخل الآخر، وأصبح من وقائعِ الحياةِ الجديدة، وهو ما صورته الرواية بداية من العنوان، الذي يُصرح بالآخرية المحددة بهؤلاء النسوة: (البحريات)، وهن «نساء تقذفُهن أمواجُ البحر إلى قلبِ الجزيرةِ العربية... تتجذرُ النساءُ البحريات في نسيجِ

الحياة.. وتختلطُ حكاياتُهن بحكاياتِ النساءِ الأخريات في البيوتِ المغلقة». (البحريات، الغلاف الخلفي). تجلبُهن غواياتُ الرجال ونزعاتُهم الغريبة؛ باعتبارها جزءا من وقائعِ الحياة، هي الأخرى. (بهيجة) و(سعاد) و(رحاب) يعكسن ثلاث مراحل من حركة تطور المجتمع:

- البحرية الأولى تنتمي لزمن الجواري، تُهدى إحداهن إلى علية القوم، فيهديها لمن هم دونه، حتى وصلت إلى (صالح آل معبل)، ثم تحولت إلى أم ولد، وغادرت صفة الجارية. الجارية الفارسية (عجايب) والجارية الحبشية (مريما) دورهن شاحب؛ لأنهن لم يبرحن مرحلة الجواري. وقوفهن في تلك المرحلة أوقف امتداد تأثيرهن. أما (فاطمة) المغربية، فهي أساساً خادمة بلهاء ساذجة.
- والبحرية الثانية من زمن الطفرة، زمن الخليجي الذي يذهب إلى الشام ويعود بزوجة.
- والبحرية الثالثة تواكب مرحلة تعليم البنات وتأتي معلمة.

(بهيجة) جاءت في مرحلة البيت الطيني بكل تقاليده وأحكامه. و(سعاد) عاصرت مرحلة بيوت المدينة، بما تمثله من الازدحام الخارجي، والخواء الداخلي. و(رحاب) عكست مرحلة امتزاج الأعراق، وتحول المملكة إلى مختبر إنساني ضخم، فصار أبناء (عمر) الحضرمي و(رحاب) الشامية نماذج للحالة الجديدة من الامتزاج وذوبان الآخرين في بوتقة الوطن المسمى (السعودية). هؤلاء الأبناء سعوديون بالكامل، بمعنى أنهم لا ينتمون لحضرموت، ولا للشام، ولا لماضي المجتمع المحلي ذاته. وبقي زواج (انشراح) الخياطة الفلسطينية بمدرس مصري حدثا معلقا في الرواية، وإن كان دليلاً إضافياً على مفاعيل بيئة التداخل.

كلُّ هذا الانثيالِ الدلالي يوجب الإشادة بهذه الرواية، فهي من أهم الروايات المحلية، التي صدرت في الفترة الأخيرة، وقد انبنت على ترسيمةٍ واضحةِ المعالم، وعميقةِ الدلالات، في الوقت ذاتِه، ونهضت على حبكةٍ مشغولةٍ بعناية، ولغةٍ معبرةْ، قادرة على تصوير المواقف، واستكناه الامتدادات النفسية، وساهم توظيفُ اللهجةْ المحكيةْ في سبرِ أغوارِ الشخصيات، وأضفى عليها عمقاً أكثر. خاصة وأن الآخر هنا نساء، ولا يستطيع التعبير عنهن بهذه الدقة إلا امرأةً مثلَهن، تستطيعُ التسلل إلى دخائلهن، وقراءة تفاصيلهن الأنثوية الدقيق، وربما لو عبر عنهن رجل لجاء تعبيره خارجياً. ومع تفهم موقف الدكتورة وفاء السبيل، والأستاذة

فاطمة الخليوي، التي قدمت دراسة عن غلاف الرواية، وما ذهبتا إليه من انحياز الكاتبة للبحريات، وتشويه صورة المرأة النجدية. (صحيفة الجزيرة 1428/11/4هـ - 2007/11/14م ص 17 فإنه لا يمكن إغفال ما تجلى في هذه الرواية، من نظرة واقعية وموضوعية تجاه الآخر، مقابل الهجائيات الفجة في بعض الروايات العربية عن المجتمع المحلي، كما رأينا في محور العام الماضي.

* * *

كشجرة برتقال: قراءة لاكانية لمأزق البحريات في رواية «البحريات»

فاطمة إلياس

يقول سارتر: «أنا في حاجة لتوسط الآخر لأكون ما أنا عليه» ويبدو أن هذا هو ما كان يحتاج اليه آل معبل لتمارس ذواتهم المنشطرة سطوتها وسلوكها المتجذرفي اللاشعور، ذلك لأن مفهوم الأنا، حسب هوركهيمر، لم يتحرر «في أي وقت من حمولاته وشوائبه الأصلية الراجعة الى نظام السيطرة الاجتماعية». ومن هنا يتحدد مأزق النساء البحريات اللاتي قذفتهن أمواج البحر الى قلب الجزيرة العربية، والاتي خضعن، شانهن شأن بقية نساء آل معبل ومعهن آل مبطي، لسيطرة الذات المتصحرة، وتعفرت هويتهن بغبار الغربة التي طمست بعض ملامحها وصيرتهن هجيناً يتشبث ببقايا رائحة البحر المعطرة بنكهة القهوة التركية ومذاق المعمول، ويستميت لعبورالحاجز كما فعلت بهيجة التي ظلت خارج السور كشجرة البرتقال التي نتحت

وطرحت وملأت الحديقة بعبق شذاها ولكن... لم يؤذن لها بالدخول إلى أن أعلن الجسد فجأة رفضه الإستمرار في هذه المعركة الطويلة التي تبدو بلا نهاية، فلا بهيجة كلت ولا رمال الصحراء ملت.. وبقيت كل منهما على مرمى نظر تترامقان بحيرة قد يشوبها أحيانا نيرة توسل («البحريات 260).

يمكننا إذاً اعتبار رواية البحريات وثيقة ضد اضطهاد ثقافة الصحراء للآخر، وصك انتصار لكل بحرية في «معركتها التي خاضتها في مرج الغربة الدامي؛ خاضتها بقلب جندي جسور ومندفع يدافع عن قلعته ووجوده المطوق بالرفض والاستترابة» (البحريات 32). كما أنها تعري الموقف من الآخر من خلال العلاقات المتأزمة والمتأرجحة بين القبول والرفض بين االبحريات وشخصيات البيئة الطاردة، وكذلك إشكالية التعايش وجدلية الاندماج والاختلاف التي برعت الكاتبة في تصويرها بسلاسة عذبة وانسيابية هي اقرب لانسيابية مياه البحر وتدفق امواجه المتوسطية.

يقول نزار قباني «الحب في الأرض بعض من تخيلنا / إن لم نجده عليها لاخترعناه» وأحسب أن الحب هنا هو الآخر الذي نرغب في التماهي معه لتمثيل ذواتنا وادراك ما حولنا. فالآخر هو «البؤرة التي تتموضع فيها سلسلة الدوال التي توجه كل ما من شأنه أن يشكل حضورا للذات». وهو ذلك الذي نتخيله ونجعله دائما موضوعا لاستيهامنا إما من أجل امتلاكه أو السيطرة عليه أو قمعه فيغدو «الحقل الخاص... الذي ينبغي للذات أن تتمظهر من خلاله. وعبرمسار الرغبة في الآخر، لا يتحقق الفهم المؤقت لهذه الذات، وانما يتموضع الاختلاف بين الذات والآخر». ويدعم ذلك قول جيل دولوز «إن الآخر ليس هو ذلك الموضوع المرئي، وليس ذلك الآخر. إن الآخر بنية الحقل الإدراكي، كما أنه نظام من التفاعلات بين الأفراد كأغيار. فحين تدرك الذات شيئاً ما، فإنها لا تستطيع أن تحيط به في كليته إلا من خلال الآخرين». أما جاك لاكان صاحب «مفهوم المرآة» فيرى أن الذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر" فما أبحث عنه في الكلام هو استجابة الآخر. وما يكونني كذات هو سؤالي.حتى أتعرف على الآخر من جديد فإنني لا أنطق بما كان إلا من زاوية ما سوف يكون. وحتى أتمكن من الرد أدعوه باسم قد يقبله وقد يرفضه (5) وهذه العلاقة اللاشعورية بين الذات والآخر تتميز بوجود الرغبة التي هي رغبة الآخر.. فاللاشعور هو «السلسلة الدالة التي تمر خلالها الرغبات كلها». اللاشعور هو المكان الحقيقي للذات ومستودع الحقيقة الذي

يصبح هو «خطاب الآخر».. وهنا يؤكد لاكان بأن اللاشعور «يبنى كلغة» أي أن الثقافة واللغة تشكلان هذا اللاشعور، ومن ثم فإن هذا الآخر يمثل الغيرية الرمزية لأن الثقافة واللغة يمثلان النظام الرمزي والخطاب الأبوي الذي يحكم الذات. والواقع أني وجدت في منظومة لاكان «اللا شعور هو خطاب الآخر»، وفي خطابه عن الغيرية وتحولاتها (تبعاً لتقلبات الذات) نموذجاً لتوضيح تمثلات الآخر في رواية «البحريات» للكاتبة القديرة أميمة الخميس. فالآخر عندلاكان يصبح هو «الغريب الذي ينبثق منه كل خطاب: مكان العائلة، مكان القانون، مكان الأب في النظرية الفرويدية، أو مكان التاريخ والمواقع الاجتماعية، المكان الذي ترجع اليه كل ذاتية». هذا الآخر هو ما يسميه لاكان «الآخر الكبير» Big Other الذي يميزه عن "الآخر الصغير small other والـ «آخر الحقيقي» the Real ضمن تشكلات الذات المتخيلة والرمزية والتي سآتي على ذكرها لاحقاً.

يهيمن هذا الآخر الرمزي «المكان الغريب» المتمثل في الثقافة النجدية والعادات الاجتماعية والتقاليد على البحريات، بدءاً ببهيجة وانتهاء بسعاد ورحاب وحتى مريم الحبشية. إنه نظام المجد الذي يصعب على الغرباء فك رموزه «والذي تظل فيه المرأة الجديدة داخل العائلة تكابد طويلا كغريبة قبل أن تنحت لها مقعداً». تقول الساردة:

تصنع البيوت الكبيرة عادة مجدها ودستورها الخاص، طقوس وتفاصيل مطمئنة لحقيقتها، وانتماءات وشروط تقوم مقام العقيدة في البيت الكبير،أوقات قهوة ابو صالح وأماكن الجلوس وتوزيع الهدايا بعد السفر، يصبح البيت كتلة كبيرة ثقيلة تتحرك سنويا؛ كتلة تسحب نفسها ببطء على مسارات الأيام خشية أن ينفرط أي من طقوسها العقدية المبجلة.

توزيع الفطرة بعد عيد رمضان، وذبح الخراف في عيد الأضحى، تصنعه ببروتوكول سري واتفاق خفين تؤسس لنظامها المناعي الصلب الذي يصعب على الغرباء فك رموزه «البحريات« 34».

هذا النظام تحرسه أم صالح ،وتقوم عليه أم صالح التي تحفظ أبجدياته عن ظهر قلب. فهي هنا تمثل «الدال السيد» master signifier الذي ينفذ إملاءات واحترازات هذا الآخر. فالدال عند لاكان لا يكون الذات ولكنه يسيطر عليها، والدال هو الذي يمثل الذات لدال آخر. وأم صالح هي خير من يقوم بهذه المهمة. فهاهي ترعب بهيجة بصياحها تارة من أجل ان تتستر وتارة من أجل أن تصلي مخوفة إياها بالنار وبأنها «ستقذف بحفرة

من حفر جهنم» («البحريات» 35). ومن ذلك أيضا منعها إقامة سرادق عزاء عندما توفيت أم بهيجة، أو سابع للمولود فهي في قانونها «بدعة» لذلك كان على بهيجة لكي «تبرر غربتها واختلافها» أن تنفذ أوامر أم صالح وترضخ لتسلطها الاستعماري إذا ما استلهمنا أطروحات إدوارد سعيد وغيره من أساطنة الـ postcolonialise حيث يقوم المستعمر(بفتح الميم) المضطهد الخاضع لسلطة المستعمر (بكسر الميم) باضطهاد بني جلدته، وجلدهم بنفس سياط المستعمر، وتقليده في كل ممارساته السلطوية. وهذا ما تفعله أم صالح الأنثى الخاضعة لهيمنة النسق الذكوري ببنات جنسها الصحراويات والبحريات. لكن تزداد الحدة مع البحريات الغريبات اللاتي يخضعن لاضطهاد مضاعف تفرضه شروط المكان وأيديولجيات الاختلاف.

من المنظور اللاكاني تمثل أم صالح هنا هذا الآخر الرمزي من خلال اللغة التي تنتج من خلالها صورا ونعوتا للبحريا ت... .ذلك الآخر المختلف مثل: «بس بلا خرابيط أشوام»، «الكافرة» وغيرها. أما بقية النساء النجديات من أل معبل وآل مبطي فهن بقبولهن لهذا النظام لهذه الثقافة فهن ذوات لهذا الآخر الكبير... الأب الذي «ترجع إليه كل ذاتية» «البحريات 7». وأستثني هنا البعض من اللاتي حاولن الخروج عليه أو الثورة علية مثل زوجة أخ أم صالح المتمردة كرد فعل على إعادتها بالقوة إلى حياض آل مبطي، وابنتها قماشة «التي كانت جامحة مندفعة تماما كجسدها وكما أحرق جسدها المراحل ونقلها من طفلة الى أنثى وافرة، كذلك دخولها المنفلت الى عالم الصبايا ومن ثم الأمهات بشكل خاطف وسريع» («البحريات 138». عدا ذلك فإن الرواية تخلو من هؤلاء الخارجات عن قانون الأب the transgressors.

لقد وجدت النساء الصحراويات أنفسهن يرددن نفس ممارسات النظام الاجتماعي المتجذرة في اللاشعور. تتماهى النجديات مع هذه الثقافة والتي قد نراها جائرة في بعض جوانبها إلا أنهن يخضعن لها.. لهذا الآخر داخلهن و يمارسن نفس الطقوس. والرواية مليئة بالأمثلة. وفي مواجهة البحريات تعززت هوية الصحراويات خاصة فيما يتعلق بالصور النمطية عن الآخر والنظرة الى الآخر المختلف لأنهن مجرد ذوات شكلتها شفرات النظام الاجتماعي والثقافي. فهاهي موضي، ضرة بهيجة تصيح وهي تلمح بهيجة قادمة من عند الألمانية (انغريد): «أكيد أنها جايبة لحم خنزير وخمر من عند الكافرة، اللهم احفظنا

من الزوال» («البحريات 81») حتى المتعلمة منيرة ، زوجة سعد وضرة البحرية سعاد كانت ضحية لهذا النظام، ولم تستفد من تعليمها في محاولة تغيير النظام واستيلاد مفردات وشيفرات جديدة ومغايرة ؛ فهي لازالت تشعر بأن عليها التكفير عن جريمة كونها متعلمة بالتفاني في الخضوع لسعد وطبخ المزيد من الأطباق المحلية لإثبات أنوثتها وصلاحيتها كزوجة.

أما الآخر الصغير الذي يمثل "الآخر المتخيل the imaginary other «والذي تحدثت عنه سابقاً باعتباره الآخر الثانوي الناتج عن الرغبة في التماهي مع الآخر فهو لا يعدو أن يكون وهماً. وهذه الذات هي في حقيقتها» بنية مركبة" تبدأ مسارها في «مرحلة المرآة» أو الاكتشاف السريري للاكان والتي تبدأمن الشهر السادس وحتى الشهر الثامن عشر من عمر الطفل حين يبدأ في التعرف على صورته في المرآة» التي تشكل له وحدة جسدية متكاملة ينتحلها لنفسه مما ينتج حسا بالكمال والوحدة، كما يمنحه وعياً بفكرة الاختلاف والانفصام عن الغير «حسب لاكان. وعندما يدرك الطفل لاحقاً أن الصورة المنعكسة في المرآة ليست صورة مطابقة تماماً له» وإنما هي صورة مثالية جسدياً واتحادا يسعى الطفل للتماهي معها. وتكون أرضية لتبيئة عامل (الأنا) قبل أن تحدد اجتماعياً، حين تبدأ مرحلة نظام الرمز. وحسب لاكان «فإن الطفل من هنا فصاعداً لا يدرك هويته إلا من خلال منظور وهمي. وتصبح» الأنا أو الذات منزرعة في مهاد وهمي نحاول دائماً الدفاع عنه ضد هجمات ما يسمى «بالواقع الحقيقي». وهكذا يظل المرء يسعى إلى تحقيق تلك الصورة المثالية حين كان الطفل والصورة كلاً واحداً أي لم يكن هناك آخر، وهي حالة نسعى إلى تحقيقها بردم الهوة التي تفصم الأنا أساساً. إذاً، فالأنا تنغمس في المتخيل لتتوهم أنها متكامل. وهذا الآخر الصغير ناتج عن هذه الرغبة في التماهي مع الآخر بدءاً من الأم في مرحلة الطفولة وانتهاء بمن نصادفهم في حياتنا من أناس مختلفين نعجب بهم فنصبح صور مرآة لهم mirror image.

هذا الآخر الصغير الذي نتخيله ونتخيل الاتحاد معه هو ما تصنعه غربتنا عن ذواتنا، وهو الآخر المتخيل the imaginary other. ويمكننا اعتبار الألمانية انغريد الآخر الذي صنعته رغبة بهيجة في التماهي مع ثقافتها ممثلة في كل مظاهر الحياة في منزلها من طعام وأثاث وعطور والأهم السلام الذي استشعرته معها وهي البحرية المختلفة (إذا ما وضعنا نهر الراين في الاعتبار).

أصبح هذا الآخر المتخيل هوالنموذج لبهيجة Ideal ego.

ويشكل المكان آخراً متخيلاً في رواية «البحريات». هذا المكان الصحراوي الذي مافتئت البحريات بهيجة وسعاد في ترويضه وكسب مودته بوسائل الاسترزاع المختلفة، وهي محاولات لأنسنة المكان domesticating the place وجعله مألوفاً أو شبيهاً ببيئتهن الرطبة وهي من وسائل تعرف ب familiarizing the lanscape. والرواية ملأى بهذه الملامح التي واكبت غربة البحريات، وتعكس استجابتهن لانغلاق المكان enclsure. ولقد نجحت بهيجة حتى في ترويض بنات دحيم – أسطورة المكان، وأنسنتها من خلال أحلامها وتخيلاتها ليتحولن من أشباح إلى تمثلات للحنان والأمومة.

وهكذ نجد أن ثقافة الصحراء في رواية «البحريات» تمثل المدلول المكون للعلامة اللغوية التي قسمها سوسير إلى دال ومدلول sgnifierL signified. وبناءً على ما سبق فإنه يمكننا النظر إلى أم صالح على أنها أهم دال في سلسلة الدوال التي تكون النسق. ولقد وجدت في شخصية صالح – زوج بهيجة أفضل تمثيل لما أشارإليه سوسير وسماه بأل point de caption الذي له دور إيجابي في كبح جماح تدفق المعاني ومنع انزلاق الدال على المدلول؛ أي إنتاج مختلف المعاني السلبية من صور وتهميش ونبذ، والتي ارتبطت في علم النفس السريري بالذهان psychosis. وقد كان «صالح» بحق هو المنقذ لبهيجة من شراسة النظام وذهانية النسق؛ والرواية حبلى بالمواقف الكثيرة التي لعب فيها صالح هذا الدور الدلالي بحمايته لبهيجة وكسره لحاجز غربتها واختلافها. وعلى النقيض من صالح ترتطم غربة الحريات بشخصية منتجة للدلالات السلبية، وأعني بها شخصية «سعد» السيكوباتية.. سعد زوج البحرية «سعاد» بعباراته المهينة والذي وقف متفرجاً على بحريته الرقيقة وهي تغرق في سيل من التدفقات السلبية التي أمطرتها بها سماء آل معبل وغيوم متعب...

* * *

الآخر في الرواية السعودية طرق للرؤية

علي الشدوي

مدخـــل:

إن قراءة تمثيلات الآخر المختلف، تنتمي في سياق الدراسات المقارنة الحديثة إلى ما يُعرف اليوم بـ «الصورية» كفرع يهتم بالتصورات التي تقدمها وتبثها الكتابات الأدبية عن المجتمعات والثقافات الأخرى في لحظة اتصالية ما. من هنا تحديداً تنفتح «الصورية» بالضرورة على «فكر الاختلاف» الذي ساهم، ويُسهم نقاد متميزون كإدوارد سعيد وت. تودوروف وعبدالكبير الخطيبي، تمثيلاً لا حصراً في بلورة أطروحاته النظرية والإجرائية الأساسية، (معجب الزهراني، 2007). إن الآخر في أبسط تعريف له هو: نقيض «الذات» أو «الأنا»، وقد ظهر في دراسات الخطاب الاستعماري، وما بعد الاستعماري، واستثمر في النقد النسوي، والدراسات الثقافية، وفي الاستشراق. ويُفهم منه

إقصاء واستبعاد كل ما لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو موسسة؛ لذلك فهو آلية من أهم آليات الأيديولوجيا؛ ذلك أن أهم ما يميزه أنه يهدد وحدة وصفاء أي أمة أو جماعة (لمعرفة المزيد عن هذا المفهوم، ينظر: الرويلي: الرويلي والبازعي، 2005).

خلفيـــة:

تاريخياً كان الآخر معروفاً في الثقافة العربية، وإن لم يُسم بهذا المفهوم. إن أول ما نلاحظ هو قوة الموروث الثقافي المتعلق بتفوق اللغة العربية لذلك سمى العربي غيره أعجمياً، والعجماء هي: البهيمة وسُميت عجماء لأنها لا تتكلم (بن فارس 1991م المجلد الرابع ص 240).

لقد شبه النابغة الذبياني صوت غير العرب قائلاً:

أصوات عُجمٍ إذا قاموا بقربتهم

كما تُصوّت في الصبحِ الخطاطيفُ

(انظر الديوان ص 53 طبعة دار الكتب)

أما علقمة الفحل فيقول:

يُومي إليها بأنقاضٍ ونقنقةٍ

كما تُراطن في أفدانها الرومُ

وحينما جاء الإسلام، وبالرغم من مفهوم المساواة بين الناس، إلا أنه شاع مفهوم العلوج: والعلْج هو حمار الوحش لاستعلاج خُلُقه، ويقال في هذا السياق للرجل القوي الضخم من الكفار (ابن منظور، 1992 جـ 326/2) كما شاع مفهوما ديار الإسلام وديار الكفر، وهما مفهومان شائعان بين أغلب الجغرافيين العرب القدماء كالأصطخري وابن حوقل والمقدسي الذين قصروا رؤيتهم عمداً على مملكة الإسلام. يقول المقدسي في مقدمة كتابه أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم «ولم نذكر إلا مملكة الإسلام فحسب، ولم نتكلف ممالك الكفار، لأنا لم ندخلها، ولم نر فائدة في ذكرها» (1967 :9).

لم يقتصر هذا على الجغرافيا العربية، بل امتد إلى السرد العربي، ومن قرأ مقامات بديع الزمان الهمذاني سيتذكر أن أبا الفتح الإسكندري، وعيسى بن هشام وعبر اثنتين وخمسين (52) مقامة يتجولان في مملكة الإسلام، ولم يسافرا إلى أبعد منها. يقول في المقامة «الحرزية» بعد أن بلغ حدود المملكة الإسلامية: «لما بلغت بي الغربة باب الأبواب، ورضيت بالغنيمة بالإياب، استخرت الله بالقفول، وقعدت من الفُلْك، بمثابة الهُلْك» (1962 :144). لقد حلل عبدالفتاح كيليطو مقامات الهمذاني وخرج بالنتيجة التالية: لقد

بلغ أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام تخوم المملكة الإسلامية التي تنتشر فيها الثغور، والتي تسود فيما ورائها الآخرية (11: 1993).

من غير أن نتوقف عند نمو فكرة الآخر، سننتقل بسرعة إلى المستوى المحلي، فعلى حد علمي عُرض هذا المفهوم باستحياء بدءاً من عام 1990 بسبب الاستعانة بالقوات الأجنبية، لكنه عرض بوضوح وصراحة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، لأسباب أخرى ربما أهمها مفهوما «الولاء والبراء».

غير أن المفهوم كان موجوداً قبل ذلك، وإن لم يتبلور بوضوح. يكفي أن نتذكر هنا رواية «التوأمان». من قرأ الرواية سيتذكر المعلمين في المعاهد الأجنبية. هؤلاء المعلمون يهددون وحدة المجتمع المحلي وصفاءه، فهم لا ينتمون إلى قيمه الاجتماعية، ولا الأخلاقية، ولا الثقافية. إنهم مجموعة معلمين على أساس قيمهم وأخلاقهم وثقافتهم يستطيع المجتمع المحلي تحديد اختلافه عنهم. إن المقارنة بين معاهد وطنية، ومعلمين وطنيين من جهة، ومعاهد أجنبية ومعلمين أجانب من جهة أخرى هو عرض في تقابل الثقافات، وهو الحد الأدنى من تعريف مفهوم الآخر.

تأطيـــر:

على هذه الخلفية، سواء على مستوى الثقافة العربية أو الثقافة المحلية، اختارت جماعة حوار مفهوم «الآخر» في الرواية السعودية محوراً لها، على أنه مشكلة معرفية وحضارية في المقام الأول، ولن نجد أفضل من الرواية لبحث هذا المفهوم. لقد عبر الدكتور حسن النعمي في مجلة الراوي بعبارات موفقة حيث قال: «موضوع الآخر في الرواية ليس مجرد موضوع روائي، بل هو مشكلة حضارية، وجدت فيه الرواية مادة ثرية للتناول» (2008: 115). يعني هذا الكلام أن مفهوم الآخر ليس مجرد المعنى الشائع الذي يشير إلى فرد أو مجموعة من الناس تختلف عنا، إنما هو إضافة إلى ذلك، ما يُعتقد أن له جانبه التهديدي، والتصنيفي والإقصائي والاستبعادي.

منهجياً لم تختر روايات المحور عشوائياً، أي أن أثناء الاختيار لم تُعط كل الروايات السعودية فرصاً متساوية، واحتمالاً واحداً لكي يتم الاختيار. على سبيل المثال كان يمكن أن نعطي كل رواية سعودية رقماً ثم تسحب أرقام بعدد حجم العينة. إنما اختيرت بطريقة قصدية، وهو إجراء منهجي لا اعتراض عليه فهو معروف في مناهج البحث العلمي. الطريقة القصدية تعتمد على

الخبرة، أي خبرة الباحثين ومعرفتهم بأن الرواية المختارة تمثل عينة للمحور، وجماعة حوار حينما اختارت عدداً من الروايات اعتمدت على خبرة باحثين كسحمي الهاجري، وحسن النعمي، وروائيين كعبده خال، ولهذا تعد العينة قصدية، أي أن في الروايات التي اختيرت آخر، وبالتالي فما قيل في الدراسات معروف سلفاً.

إن طبيعة الدراسات التي قدمت في المحور، ومجالها النظري الخاص والعام تقتضي مقاربة «فكرية»، وخصوصاً إذا سلمنا مع عبدالله العروي بأنه لم يعد يوجد «فكرة»، إنما «فكر نقدي»، ثم إن الدراسات التي تشكل مجال تأملي في هذه الورقة ذات مضامين وأبعاد فكرية. ترى. ما القضايا التي عرضها مختلف الدارسين؟ لن اهتم بالاختلافات الجوهرية جداً المتعلقة بمفهوم «الآخر». يكفي للمهمة التي حددتها لنفسي أن أعرض ما شعرت أنه تبلور في فكرة يمكن أن تساعدنا على أن نتعلم معاً منها. ولكي أصل إلى أن التحليل الذي أجراه الباحثون، قد يكون دقيقاً وصائباً، وأن فيه ما هو جوهري وضروري لمحو الآخر في الرواية السعودية.

بالطبع، سأهتم بتحليلات معينة ومشروطة بمهمات تأويلية، وبأهداف تتعلق بالدراسات، والصلات المقامة بينها وبين الآخر في الروايات التي درستها. أحياناً سأكون مجبراً على أن أكتفي بفحص سطحي ومقتضب، وأحياناً أخرى سأرسم خطوطاً عريضة. وما سأؤكده الآن عدم الادعاء بالخروج باستنتاجات لها صفة مطلقة.

طرق للرؤيــة:

تبدأ دراسة الدكتور كامل صالح بموقف لافت للانتباه. كتب يقول: «هذه صورة ابني الصغير... هل يمكنني أن أتركه للخادمة، أو إحدى العائلات مقابل الفوز بفرصة عمل لي ولزوجتي؟!». إذاً أيضاً سأعرض الأسئلة التالية: ماذا لو قلت لكم إن طفلاً ولد من دون أب؟ وأن ناقة خرجت من صخرة؟ وأن بحراً انفلق إلى فلقتين؟ وأن ناراً لم تحرق رجلاً رُمي فيها؟ قد يجيب أحد ما أن الأمر يتعلق بنص مقدس قطعي الثبوت، وقراءة هذه الأحداث العجائبية تحتاج إلى فعل إيماني أولي بقدسية القرآن غير أن قراءة «الإيمان» هذه لا تخص النصوص المقدسة وحدها، إنما تخص كل النصوص الأدبية: «فحينما نقرأ رواية علينا أن نؤمن بأن ما فيها شيء حقيقي يهمنا، رغم علمنا بأن هذا مجرد خيال. يصبح

النص «عالماً» نسكنه للحظة، ونشارك في أحداثه وادعاءاته (ديفيد جاسير 2007 :23). لقد قال الروائي الكبير دوستويفسكي: «إن حادثة في جريدة يمكن أن يقال هذه مستحيلة الوقوع، فماذا لو كتبها روائي (الأبله: 320 1981).

هذا المدخل حول الدراسة إلى محاكمة الرواية من وجهة نظر الواقع، ولذلك حضرت في الدراسة تراكيب كـ «البناء المنطقي» و«غير صحيح» وعبارات كـ «لا يمت للواقع بصلة»، و«الحادثة المركزية التي بُنيت على أساسها الرواية هشة؛ حيث كان لزاماً على «البطلة» أن تسلم الطفل إلى سفارة بلاده». لعلي أشير هنا تعليقاً على هذه التراكيب والعبارات بالقول: «بالرغم من علمنا أن الرواية مجرد اختلاق في أكثر أجزائها، وأنها في معظمها عالم خيالي إلا أنه «يمكن لنصوص هكذا وروايات خيالية، أن تكون ذات سلطة في حياتنا رغم علمنا أنها، بمعنى ما، ليست صحيحة، بل تجدنا نومن بها، وننقاد إلى عوالمها، وإلى حياة شخصياتها القاطنة فيها (ديفيد جاسير 2007 :23).

ولأن الدراسة كانت مشغولة بالمطابقة بين السرد وبين الواقع، فقد حضر موضوع الآخر بصورة ثانوية وفي عبارات خاطفة، ولعل من الغريب أن تطالب الدراسة بعرض الرواية على استشاري نفسي. ليس هذا تبكيتاً للدراسة، وليس من حق مقاربتي أن تنحو هذا المنحي، لكن الدراسة فيما أظن لم تتعاون مع الرواية، ونحن نعرف أن شرط القراءة أن يتعاون القارئ مع النص، وإلا فماذا سيكون رد فعله حينما يقرأ أن إنساناً تحول إلى حشرة ضخمة، إذا لم يتعاون مع رواية «المسخ» لكافكا. إن الكاتب بتصويره موضوع، أو حدث، أو شخصية، «لا يفرض أطروحة، بل يحث القارئ على صياغتها. إنه يعرض بدلاً من أن يفرض، ويحفظ للقارئ حريته، وفي الآن ذاته يحثه على أن يصير أكثر فاعلية» (تودروف، 2007 :46).

تبدأ دراسة الأستاذة حليمة مظفر بهذه العبارة: «هكذا ببساطة حين تقرأ الرواية الهشة في تقنياتها السردية والفنية، فإن عينيك وعقلك يدركان ذلك الشكل القشري في التفكير المتشدد الذي لا يلامس سوى السطح الشكلي، لا الجوهري في الحياة الإسلامية». يتضمن هذا المدخل أحكاماً عديدة كـ «رواية هشة» و«شكل قشري» و«فكر ديني متطرف» لا يلامس سوى السطح الشكلي». هذه الأحكام التي بدأت بها الدراسة لم تدر بالاً لقيمة من أهم قيم المعرفة هي «الرغبة في تأجيل الحكم (باير 1994 :54) من أجل جمع الشواهد

والأدلة الكافية، يلزم أي دراسة أن تلتزم الحذر من أن تثب إلى نتائج أو إصدار أحكام.

لقد كان سؤال الدراسة: ما العلاقة بين الكاتبة والراوية في بطن السرد؟ ونحن نعرف الآن المشاكل المعرفية والمنهجية المترتبة على الربط بين الكاتب والراوي، ومنذ زمن طويل كفت الدراسات النقدية عن هذا الربط. إن النظريات الأدبية الحديثة تميز بين الراوي وبين الكاتب، فالراوي وسيلة أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصة، أو ليبث القصة التي يروي، (للاستزادة: ينظر يمنى العيد، 1999، 88 وما بعدها)؛ وكون الراوي تقنية يعني أن تصبح العلاقة لا بين القارئ والكاتب، بل بين القارئ وبين المقروء.

ليست العلاقة بين حياة الكاتب وأفكاره وبين العمل علاقة علة بمعلول (ويلك وارين 1987، 79)، ولأن الدراسة اهتمت بهذه العلاقة، فقد بحثت للكشف أن للكاتبة آراء فكرية لها علاقة بتصنيف الآخر في المنتديات العنكبوتية، وأن هدفها خرج من الحيز الفني إلى الحيز الأخلاقي، وأن الكاتبة أرادت أن تكتب أدباً إسلامياً لا تجد الدراسة أي مبرر له. إن الرغبة في تأجيل الحكم إلى حين جمع الشواهد والأدلة الكافية، تتصل اتصالاً وثيقاً باحترام الموضوعية (باير، 1994، 54). ورد في الدراسة «لكن العنوان الذي ظل يأزمني وأنا أتناول هذه الرواية التي عوقبت بها من قبل جماعة حوار».

أي عقاب في أن تطلب من أحد ما أن يقرأ رواية ليكتب عنها؟. إن ما أهدف إليه هنا هو أن نقرأ من غير أي تحيز، ومن غير أي تصورات مسبقة، وإذا ما تعارض ما نقرؤه مع تصوراتنا، فيلزم أن نقرأ بتسامح، هنا يصبح التسامح ليس في الحياة فقط بل مع المكتوب أيضاً ؛ على اعتبار أن من درجات التسامح أن تحترم حق الآخر في التعبير عن مقصده. ليس المقصود بالتسامح هنا اللامبالاة، بل أن نتجنب فرض تصوراتنا الخاصة كمبرر لمنع الغير من أن يتكلم أو يكتب.

عندما يتم الاعتراف بأحقية الآخر في أن يعبر تصبح قراءة ما يكتبه شيئاً أكبر من مجرد علاقة بين إنسان ونص. إن هناك طرقاً متعددة للرؤية والشعور والتفكير، وحين نعرف قيمة هذه التعددية تتكامل وجهات النظر المختلفة، وبهذا التعدد نتدرب على الحياة، وكيف أن كل واحد منا يكون وجهاً من وجوه الحقيقة، وجانباً آخر من جوانب الواقع، كل منا يضيف لوناً اخر لطيف الحياة، وكما قال (يونج) تتطلب الحقيقة، إن

كانت موجودة أصلاًو كونشرتو من الأصوات المتعددة.

في دراسة صدرت يقترح الفيلسوف الأمريكي (ريتشارد رورتي) أن قراءة الأدب لا تعالج جهدنا، بقدر ما تبرؤنا من عبادة «الأنا» (نقلاً عن تودوروف، 48، 47) ويرى أن قراءة الروايات تجربة للقاء بأفراد آخرين. إنها معرفة شخصيات جديدة تماثل لقاءنا بشخصيات جديدة في حياتنا العادية، وكلما كانت الشخصيات الروائية أقل شبهاً بنا وسعت من آفاقنا، وأثرت عالمنا، ذلك أن ما تمنحنا إياه الروايات ليس معرفة جديدة، بل قدرة جديدة على التواصل مع كائنات مختلفة عنا.

إن ما يلفت النظر في الدراسات المقدمة المحورية التي احتلها عالم النفس الفرنسي (جاك لاكان) في دراسة الدكتورة فاطمة إلياس؛ فقد اعتمدت على ما سمته الدراسة «منظومة لاكان». ورد في الدراسة: «أما جاك لاكان صاحب «مفهوم المرأة» فيرى أن الذات تتشكل، ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر». وتضيف: «يقول لاكان، يبنى اللاشعور كلمة؛ أي أن الثقافة واللغة تشكلان هذا اللاشعور، ثم توظف ثلاثة مفاهيم هي: الآخر الكبير، والآخر الصغير، والآخر الحقيقي.

معرفياً لم يقل لاكان بأن الذات تتكون في المواجهة مع الآخر. بالعكس فمن وجهة نظره تتكون الذات عبر الآخر ومن خلاله. فكرة لاكان هي «أن الذات لا تتعرف على ذاتها إلا من خلال الآخر، إن لم نقل بأنها لا تشعر بذاتها، ولا تتكون إلا عبر ذلك الآخر (زكريا 1990، 166)، وهو لم يقل يبنى اللاشعور كلغة، إنما قال «إن اللاشعور بنية تشبه بنية اللغة) (زكريا، 167). هناك فرق، فحينما يقول «إن اللاشعور بنية تشبه بنية اللغة» فهو وكما هو معروف يؤول كشف فرويد للاشعور، ولا علاقة في هذا السياق بتشكيل الثقافة واللغة للاشعور. لقد حاولت الدراسة أن توظف مفاهيم: الآخر الكبير، والآخر الصغير، والآخر الحقيقي. قد يكون التحليل دقيقاً وسالباً، لكن داخل حدود الدراسة يستحيل حشر ما هو جوهري وأساسي في مفهوم الآخر في رواية البحريات، لأن هذه المفاهيم الثلاثة هي مفاهيم وصفية، وليست مفاهيم تحليلية.

سندرج فيما يلي فقرة من دراسة الأستاذ سحمي الهاجري. كتب يقول: «ساهمت حركة التحولات في خلخلة المنظومات والمفاهيم القديمة، مما انعكس على البنية النفسية للأفراد الجماعات» ويضيف: «من هذه الشقوق في الجسد الاجتماعي

دخل الآخر، وأصبح من وقائع الحياة الجديدة، وهو ما صورته الرواية بداية من العنوان، الذي يصرح بالأخرية المحددة بهؤلاء النسوة». إنه تشخيص وصفي مبرر ومعقول، وإني لأجد صعوبة وأنا أحاول أن اضيف شيئاً، إلا أني أعتقد أن ما يجعل الآخر مفهوماً هو «سوء الفهم» وليس التحولات الاجتماعية التي لا توجد سوى الآخر في صورة المقيم.

فيما بعد سنتوقف عند هذه الفكرة؛ لأنها جزء رئيسي من مقاربتنا. نكتفي هنا بالقول: «يحيل الفهم إلى معرفة الذات للذات» (موران 1999، 88) فإذا رأيت رجلاً يبكي على فقدان صديق، فسأفهمه ليس استناداً إلى أنه فقد صديقاً، إنما لأنني أنا أيضاً فقدت صديقاً. لتوضيح هذه الفكرة. يروي محمد علي مغربي قائلاً: «من أعجب ما لاحظته وأنا صغير السن أن النساء إذا اجتمعن وبكين وعزين الحاضرات، لم يكن بكاؤهن على الفقيد المتوفى، إنما كات كل واحدة مهن تبكي عزيزاً غادر هذه الحياة، وخلف بعده اللوعة والأسي» (1982 :49).

ما يراه المغربي عجيباً ليس كذلك، فالنساء البواكي على ما تعتبره كل واحدة منهن فقيداً، يتماهين مع من مات فقيدها، ويدركنها بوصفها ذاتاً أخرى تتطابق معهن. إنهن هي وقد أصبحن أخريات؛ لأن فهمهن لها، يتضمن معرفتها، والسعي نحو التطابق معها، وبما أن «الفهم مسألة بين ذاتية (موران: 88) فإنه يفضي بالضرورة إلى الانفتاح والتعاطف مع الآخر. إن ما يصنع الآخر هو عوائق الفهم، وليس التحولات الاجتماعية، ولا تغير البنية النفسية للأفراد والجماعات».

لقد كان السؤال الرئيسي لدراسة محمد الحرز: هل هناك صلة بين جغرافية المكان للوطن من جهة، وبين الخبرة القرائية الأدبية التي يكسبها الفرد داخل الوطن نفسه من جهة أخرى؟ يتفرع من السؤال أسئلة تفصيلية. أين مكمن الصلة؟ وكذلك نطاق تأثيرها؟ وما هي سماتها التي تؤثر بصورة أو بأخرى على شكل التلقي للعمل الإبداعي بوجه عام؟ (الراوي 2008 :7).

من الواضح أن هذه الأسئلة تنتمي إلى الاتجاهات النقدية المتعلقة بالقارئ، وفيما أنا أقرأ أجد من الصعوبة أن أناقش أي قضية مهمة. أنا أثق أن دراسته مخلصة للسؤال الذي عرضته، لكنني أعتقد أنه لم يستطع أن يطرح القضايا ببساطة، وبوضوح وتواضع، إضافة إلى هذا لم أجد ذكراً للآخر إلا في آخر صفحة من دراسة مكونة من إحدى عشرة صفحة. ما تجده في تلك

الصفحة عبارة واحدة، وردت معلقة، ومن غير أي تبرير معرفي. كتب يقول: «حينما ترصد بعض الملامح عن تجليات الآخر في الشخصيات سنركز على بعضها، وليس كلها، حيث يمكن تصنيفها كما يلي؛ هاك الآخر الغريب، والآخر الأصل، والآخر الطائفي (ص 15). أما لماذا هذا التصنيف؟ ما الأسس التي صنف الآخر استناداً إليها؟ ما الآفاق التي جاء منها؟ فلا شيء من ذلك؛ لأن الدراسة انتهت.

سأتطرق الآن إلى ما سماه الأستاذ عايض القرني الهوية الروائية في علاقتها مع الهوية الشخصية. كتب يقول: «لابد أن نعرف أن العلاقة بين الهوية والأنا تتداخل بحيث تشكل حالة وسطاً بين الهوية الروائية والهوية الشخصية». في الواقع أن لا حالة وسطاً بين الهوية الروائية والهوية الشخصية. من الصعب أن نتبنى هذه الوسطية، لأن ليس من السهل أن نميز بين هويات حقيقية وبين أفراد خيالين. المثال الأبرز هنا سردياً هو السير الذاتية، فمن الصعب أن نقول ما إذا كنا نتعامل مع شخصية حقيقية أو شخصية اعتبارية خيالية. أما ما يتعلق بالرواية فالناس الذين نفهم هويتهم بشكل تام هي الشخصيات الأدبية العظيمة. الأمثلة كثيرة، سأكتفي هنا بدنكشوت، وبلوم، والإخوة كرامازوف، وإيما بوفاري، وشخصيات أخرى أقرب إلى الواقع، يجد فيها القراء صدى لكينوناتهم الباطنية الخاصة: أي أشخاصاً - من ناحية ما - أكثر واقعية من أي فرد حقيقي، بل إن الدراسات الحديثة للهوية تقترح أن «الشخصيات الخيالية يمكن أن تبدو أكثر واقعية من الناس الحقيقين، لأن هوياتهم محددة ومحصورة (جوزيف: 2007، 31).

تتابع الدراسة: «لا شك أن السارد لهذا العمل (رواية نباح) لم يكن في وفاق دائم مع القارئ لاسيما في ظل الترهل السردي الذي اتصف به العمل» ربما يكون هذا الحكم صحيحاً في حالة واحدة، هي حالة القارئ غير المدرب على قراءة الرواية. أما ماعدا ذلك فلا. إن خبرة معينة بقراءة الرواية تكفي لأن تجعل القارئ على وفاق مع أي سارد؛ فالقارئ الذي قرأ عدداً كبيراً من الروايات أكثر استعداداً للاتفاق مع القارئ الذي لم يقرأ أي رواية. «إنها لنعمة كبرى أن يعرف المرء ما يحاول أن يفعله، حتى لو كانت المهمة تنكشف عن صعوبة بالغة» (جوناثان كلر 2007، 67).

يلزم أن أعترف أن في دراسة الأستاذة نورة القحطاني لمحات لافتة للنظر، لكنها عابرة ومطمورة بالتلخيص. هناك على

سبيل المثال التحليل المتعلق بأن (توفيق) هو الوجه الآخر لـ (طراد). لماذا؟ لأن ظروفهما متقاربة، وقد ترتب على هذا أن أحدهما تعايش مع الآخر وتقبله.

لنقبل مؤقتاً هذه الفكرة؛ أي أن التشابه يولد التقارب مع الآخر. وللعرض في المقابل نتائج دراسة ميدانية أجراها أحد الباحثين (جورج غورميتش 1988) عن الأهمية التي يعلقها الأشخاص على التماثل أو التباين بين الآخر وبينهم. والمسار الذي يقود إلى صورة معقولة عن الآخر. توصلت الدراسة إلى أن هناك تساوياً بين العمال في عاملي التماثل والتباين في تسهيل معرفة الآخر، وأن التماثل يسهل معرفة الآخر بين الريفيين، أما المثقفون فينفردون عن العمال والريفيين بأنهم يعلقون أهمية كبرى على التباين لمعرفة الآخر.

إذن، وبالرغم من وجاهة هذه الفكرة التي تشير إلى الحكمة القائلة «كلما كنا قريبين من بعضنا البعض زاد تفاهمنا» إلا أن عامل القرب والتشابه والتماثل ليس دائماً يقرب الآخر في كل فئات المجتمع. لقد شكك المفكر الكبير إدغار موران في صحتها المطلقة. كتب يقول: «هذه الحكمة لا تصح إلا نسبياً، إذ يمكن أن نعارضها بالحكمة التالية: «كلما كنا قريبين من بعضنا البعض، قل تفاهمنا»؛ لأن التقارب يمكن أن يغذي كل أنواع سوء الفهم، وأشكال الغيرة، والعدوانية (1999: 88).

تتكرر هذه الفكرة مرة أخرى؛ ورد في الدراسة: «ومن ثم نخلص إلى تصور طبيعة النظرة إلى الآخر في هذه الرواية، فهي نظرة حب، وتوحد، وتقبل للآخر، الذي يعيش نفس ظروفه المحيطة، الذي يعاني من عقدته ومأساته». في الواقع أن تشابه الظروف لا تولد حب الآخر، ولا تساعد على تقبله إلا نسبياً ولفئات معينة كما توضح بعض الدراسات الاجتماعية. إن الحب لا يحتاج أن يكون متبادلاً بين اثنين (أنا وآخر) لكي يكون حباً، يكفي أن نشعر بأننا نحب فنحب، ثم أن تقبل الآخر لا ينتج عن التشابه في الظروف، بل عن وعينا بالطابع المركب للإنسان، أي في عدم اختزاله إلى أسوأ شيء فيه، وفي الانفتاح الذاتي، أي في تعاطفنا وفهمنا لمن نصادفهم في حياتنا، وفي تجنب فرض تصوراتنا، وفي احترام أفكار متناقضة مع أفكارنا، وفي اعترافنا بأن هناك حقائق مناقضة لحقائقنا.

لقد عرضت لنا دراسة الدكتورة لمياء باعشن نموذجاً حياً للتسامح. كتبت تقول: «يفي هذا المكان المكي بجميع مشارطات العيش المشترك، فتمتزج فيه التقاليد

والحضارات بتوافق عجيب، إلى درجة أنه يتحتم علينا أن نعود للتوقف عند السؤال المحدد الذي تطرحه الجماعة على (سيدي وحدانة) بخصوص الآخر فيه». وتضيف في مكان آخر: «سيدي وحدانة نص غير مهيأ للإجابة عن سؤال هذا الحوار عن مكان الآخر في الرواية المحلية». لقد قدمت لنا هذه الدراسة صورة لرواية (سيدي وحدانة) ذات تركيب رائع، وجعلتنا مسحورين بتلك التمثيلات عن واقع المجتمع المكي في زمن معين كان كل مكي في صميمه آخر، لكن الدراسة ذاتها بعيدة عن أن تكون جذابة، ربما لأن إطارها النظري كان متخماً بالمفاهيم التي كانت تتطلب توضيحاً.

لابد لي الآن من أن أعرف ما أحاول أن أفسره. فما الذي أحاول تفسيره، ليس وجود الآخر، فباستثناء دراسة الدكتور لمياء باعشن التي توصلت أن لا آخر في رواية سيدي وحدانة، فكل الدراسات الأخرى وجدت أن في الروايات آخر، ما يتطلبه التفسير قبل كل شيء هو: العمليات التي تشكل منها مفهوم الآخر في الروايات المدروسة، الآفاق التي جاء منها؟ الأصول المعرفية والأيديولوجية التي جعلت مفهوم الآخر يظهر بتلك الصورة في الرواية.

لقد قلت في تعليقي على فقرة وردت في دراسة الأستاذ سحمي الهاجري أن ما يصنع الآخر هو عوائق الفهم، وهي على كل حال عوائق كثيرة كعدم فهم معنى الكلام، أو عدم فهم الأفكار، أو تعدد معاني الكلمات والمفاهيم، أو الجهل بالعادات والتقاليد والطقوس (ينظر: موران: 87). غير أني سأتوقف عند ثلاثة نزعات أساسية من نزعات عوائق الفهم التي تولد الآخر، يجمع بين هذه النزعات الثلاث، في كونها تضع ذاتها في مركز الكون، وتعتبر كل ما لا ينتمي إليها غريباً، وثانوياً، ومعادياً لها.

1 – **نزعة التمركز حول الذات** «تؤدي نزعة التمركز حول الذات إلى الكذب على الذات. وهذا ناجم عن اللجوء إلى التبرير الذاتي، وإلى تزكية الذات (موران، 88). للتمثيل لا الحصر، في رواية نباح يبدو هذا الحوار بين زوجين.

– بعد أربعين عاماً أكتشف أني غريب، تصوري بعد كل هذا العمر، عليّ أن أجمع كل تلك الأيام وأعود إلى وطن لا أعرفه إلا من خلال الذكريات، أو رسائل الأهل، أو زياراتهم.

– وما الذي يحملك على الرحيل؟

– لقد تغيرت الدنيا.

– سحابة وتعبر.

– هذه المرة ليست سحابة، أتريدينني في آخر عمري أبحث عن كفيل، بعد أن كنت أسير مرفوع الهامة، تريديننني أن أتخضع للسعوديين لكي يكفلوني.

يكاد يكون هذا الحوار نموذجياً لنزعة التمركز حول الذات؛ كالميل لجعل الآخرين مصدر كل الشرور، وإخفاء العيوب، ونقاط الضعف، والتصورات المسبقة، والتبرير غير العقلاني.

إن نزعة التمركز حول الذات، تقود إلى أن نتعامل مع ما يقوله الآخرون بطريقة الدم، كما أنها تقود إلى أن ننتقي غير اللائق وغير المهذب من أقوال الآخرين وأفعالهم وممارساتهم، ونهمل منها ما هو عكس ذلك. «في الواقع أن عدم فهم الذات هو مصدر هام لعدم فهم (الآخر) فنحن نخفي عن ذواتنا عيوبنا، ونقاط ضعفنا، الشيء الذي يجعلنا غير متسامحين مع عيوب، أو نقاط ضعف (الآخر)» (موران، بتصرف، 90).

2 – **نزعة التمركز حول المجتمع**: تودي نزعة التمركز حول المجتمع إلى كره الأجانب إلى حد يصل فيه الكره إلى نزع الصفة الإنسانية عنهم (للاستزادة عن هذه النزعة ينظر: إدغار موران، 1999، ص 89) لتوضيح الفكرة سأدرج من رواية «بعد المطر هناك رائحة» هذه العبارة:

«أما الآن فهن كفرة، والله لو كان صخراً لفهم ولأن أمام كل هذه الدلائل، ولكن قست قلوبهن فهن كالأنعام أو هن أضل». إن من مسببات وصف أخريات بالأنعام الذي يخرج الإنسان عن إنسانيته أفكار المجتمع الشائعة، وآراءه المسبقة، وعقائده التي يلزم أن يذعن لها، وعادات فكرة، وما يمكن أن نسميه «الأيديولوجيا المهيمنة» التي تجعل المجتمع يتمركز حول ذاته.

وصف الآخرين بالأنعام إقصاء بمبررات قيمية وأخلاقية يعني أن الآخرين لم يؤخذوا بعقلانية، إنه حكم أخلاقي يرفض التحليل والتفكير. كتب أحد الفلاسفة: «إن الإقصاء المبرر بدوافع أخلاقية، يسمح بتجنب أي مجهود عقلي، إلى درجة أن حكماً أخلاقياً يعبر دائماً عن رفض لكل تحليل أو حتى تفكير (كليمون...).

تشير كلمة (كفرة) التي وردت في العبارة إلى 3 – **نزعة الفكرة الاختزالي**، وهي النزعة الثالثة التي سنتحدث عنها، لقد اختزلت هذه الصفة المجردة كل إنسانية، ونحن نعرف أن الإنسان كائن ذو طابع مركب، واختزاله إلى فكرة واحدة، أو إلى جزء منه، أو إلى صفة واحدة مجردة يؤدي إلى نتائج وخيمة في تصوراتنا عن الآخر.

كتب الفيلسوف (هيجل) «إن التفكير المجرد لا يرى في المجرم سوى هذه الصفة المجردة (والتي يتم عزلها عن طبيعته المركبة) واعتماداً على هذه الصفة الأحادية يتم القضاء على ما تبقى من إنسانيته» (هيجل....).

وأنا أكاد أختم هذه المقاربة أود أن أذكر هذه الحكاية، في مطلع عام (2000) نشرت إحدى اللجان الحكومية في اليابان تقريراً رسمياً (نقلاً عن غدنز 2005 :84، 83) كان رئيس وزراء اليابان هو من طلب تشكيل اللجنة بغرض تحديد المسار الذي ينبغي أن تسلكه اليابان في العقود القادمة، كان أهم توصية هي «أن يتساهل اليابانيون في بعض القيم الجوهرية التي يؤمنون بها، إذا ما أريد للبلاد أن تواجه بنجاح ما تمر به من مشكلات اجتماعية.

من شأن هذه التوصية أن تفيدنا؛ بأن نتساهل في قيم متعلقة بتمركزنا حول ذواتنا، وحول مجتمعنا، واختزالنا الآخرين. إن إضعاف مثل هذه النزعات قد يستغرق وقتاً، لكننا نتمتع اليوم بفرص غير مسبوقة لنصنع أنفسنا؛ فمواردنا تكمن في أعماقنا، لاسيما بعد أن غدت – إلى حد ما – القيم التقليدية أقل بريقاً وتأثيراً.

* * *

مفهوم الآخر في الرواية السعودية

طاهر الزهراني

مقدمــة:

عندما طلب مني أن أقدم ورقة عن مفهوم الآخر في الرواية السعودية في الجلسة الختامية لجماعة حوار لهذا الموسم نظراً لظروف صحية يمر بها أ / علي الشدوي قد تكون سبباً في عدم حضوره ؛ بصراحة أصابتني هزة، فالوقت ضيق فلا مجال للبحث، والباحث القاصر تتلاشى مداركه عن الإحاطة بموضوع مثل هذا، ومما صعب ذلك في نفسي أنها الجلسة الختامية، أسقط ما في يدي وحملت هماً كبيراً كنت على إثره متردداً في المشاركة من عدمها ولكن لم أشأ أن أخذل من أحسن الظن بي!!

وكان حالي مع هذه الورقة كحال (نيكول كيدمان) في فيلم (الآخرون) عندما عاشت الحيرة وهي تتتبع الكشف عن حقيقة الآخرين الذين يشاركونها في كل شيء أخذت تلهث لكشف

حقيقتهم وفي النهاية تكتشف أنها جزء من الآخر الذي أرادت كشف اللثام عنه!

مفهوم الآخر:

هذا المصطلح بمفهومه العام لا يمكن جعله في قالب معين لأنه مادة هلامية تتشكل باختلاف القوالب الفكرية من شخص لآخر فكل شخص لديه آخر مختلف عن الآخرين.

وقد أشبع هذا المفهوم بحثاً ودراسة وعقدت ندوات ومحاضرات عنه، لذا في اعتقادي أنه لا ينبغي علينا أن نضخم هذا المصطلح بحيث تسلب الأوقات الطويلة لتحديد المعنى والمغزى وتعريف واضح له لأنه يختلف عند أهل المعرفة في كل فن وتخصص ويتنوع بحسب (أدلجة) كل إنسان!

ولكن تتبع الآخر في الرواية السعودية قد يسهل مهمة الإحاطة قدر الإمكان على فهم المقصود بهذا الآخر.

الآخر في الرواية السعودية:

في ظل هذا الزخم الهائل من النتاج الروائي الحديث، فإن الناظر لا يجد صعوبة في اقتناص ما يريده حال بحثه في أي محور كان، لهذا فإن الرواية والتي تكون غالباً تغرف من ذات الكاتب نفسه ذلك الكاتب الذي لا يخشى من إظهار ما يعتنقه من أفكار ومعتقدات يؤمن بها وقد يستميت ليجعلها حيه بعد أن كانت دمى!

ومنذ عام 1930م وهو العام الذي صدرت فيه أول رواية سعودية وهي رواية (التوأمان) لعبدالقدوس الأنصاري وحتى الآن وجد (الآخر) في الرواية السعودية عالماً جيداً وحضوراً بارزاً ولافتاً يسيل له لعاب الباحثين!

ولا يفرح النقاد والباحثين بالرواية السعودية كثيراً لأنها لازالت في طور الضعف (ولا يفرح بالعمل الضعيف إلا الناقد الضعيف)[1] كما يقول بودلير!

العثور على (الآخر) في الرواية المحلية لا يسبب كثير عناء وذلك أن الكاتب لا يتورع عن فضح نفسه أمام القارئ أو الباحث وخاصة إذا كان للكاتب منطلقات ورؤى يعتنقها و هذه المعتنقات تختلف بإختلاف (إيديولوجيا) الكتاب حيث ذكر الدكتور حسن النعمي في ورقته الأولى في بداية الموسم كلاماً قال فيه «فرؤية الروائيين رؤية ذاتية غير أنها إرث ديني وحضاري وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءاً من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للأخر»[2].

ويقول إدوراد سعيد: «من المنطقي أن

كل مثقف أو مفكر يرى أن صنعته هي الإعراب الدقيق عن آراء وأفكار وأيديولوجيات محددة يطمح إلى تطبيقها بنجاح في مجتمع ما وأما المثقف الذي يزعم أنه يكتب لنفسه فقط أو من أجل المعرفة الخالصة أو العلوم المجردة فلن يصدقه أحد ويجب ألا يصدقه أحد»[3].

الآخر في روايات المحور:

اختارت جماعة حوار ستة أعمال روائية ، كل عمل تكلم عن الآخر بمنظور معين فتارة يكون الأخر المرأة وتارة يكون الإنسان المسلوب وتارة يكون الوافد وتارة يكون القارىء هو الآخر!

الرواية الأولى: شرق الوادي لتركي الحمد

هي رحلة بحث طويلة بطول العمر يبحث فيها جابر السدرة عن سميح الذاهل، وفي أثناء تلك الرحلة يظهر لنا الآخر ويغيب ومن مواطن ظهوره الحوار الذي دار بين جابر و(جهجاه) حيث يقول الأخير له: «هؤلاء كفرة وقد استولينا عليهم بالقوة فهم لنا»، طبعاً هذا الحوار دار بين جابر وجهجاه بعد انتهاء المعركة بين الأشراف والملك عبدالعزيز وهزم بها الأشراف فالآخر هنا في نظر أحد الشخصيات كافر لأنه لم يكن تحت إمرة معينة حتى وإن كان مسلماً تقياً محافظاً.

ظهر الآخر في شخصية زهرة التي تشعر بقيود العبودية حتى آخر حياتها.

الرافضي عبدالرسول الحشي كون انه ينتمي الى طائفة لها تاريخ وجذور فإن من حوله سوف يتحاشاه على أقل تقدير!

إذا الآخر في شرق الوادي يرضخ لعدة مؤثرات أقواها السياسية والدينية!

الرواية الثانية: نباح لعبده خال

في رواية نباح القطرية العربية تلعب دور بارزاً في تحديد الآخر فبعض الشخوص في الرواية برغم أنهم أصحاب فكر وفلسفة ووعي إلا أن (النعرات) الإقليمة تعلب دوراً قذراً في ضحالة الفكر والإفتقار لقدر يسير من التحضر!

- هم لا يعرفون إلا الإبل والنفط.
- لا توجد لديكم ديموقراطيات لا ناشئة ولا كهلة.
- السعودية لم تكن في يوم من الأيام بوابة لأي إبداع.
- أنتم الخليجيون الباحثون عن المتعة الساقطة.

حتى وفاء التي يرى بها البطل ذاته و«أناه» تقول:

- أنتم شعب مغرور أشبه بشعب اليهود!

أقول هنا إن «من أبشع الحيل الفكرية أن يتكلم المرء كلام العليم بكل شيء عن المثالب في مجتمع آخر ثم يتلمس العذر لها حين تقع في مجتمعه»(4).

الرواية الثالثة: سيدي وحدانه لرجاء عالم

الآخر في هذه الرواية مشاع تتحدث الكاتبه عن المجتمع المكي من حيث فئاته وأطيافه وكثرة الأعراق فيه بحيث يجمع بين العرق الإفريقي والهندي والفارسي والشرق أسيوي حتى تشكل لنا (العالم الفسيفسائي) كما نعتته الدكتورة لمياء باعشن في قراءتها لهذه الرواية!

«إن مقاربة الروائي لفضاء الآخر تتأثر في الغالب بمفهومه الإيديولوجي للعلاقة بين الذات والآخر»(5).

هذه الأعراق قدمت لنا عالماً مختلفاً له إرث ثقافي تعددي سردته الكاتبة بشكل أسطوري فذ!!

يقلب القارئ ناظريه بين صفحات الرواية ليكتشف فيما بعد أنه هو الآخر !

في (سيدي وحدانه) يقف على عالم مختلف جداً ولكنه شكل كياناً متوحداً حقق التعايش بشكل متحضر جداً وذاك أن الغاية والهدف الذي ألّف بينهم هو حب مشترك وحنين لا تخبو جذوته وهو الشغف بمجاورة البيت العتيق!

الرواية الرابعة: فخاخ الرائحه ليوسف المحيميد

الآخر في هذه الرواية هو الإنسان المسلوب مهما كان جنسه وعرقه وثقافته.

بطل الرواية (طراد) يعاني من نظرة أفراد القبيلة الدونية له لأنه لا يملك الا أذناً واحدة بعد أن قضم الذئب أذنه الأخرى «صارت أذنه المقطوفة أضحوكة القبائل وسخريتهم» فلم يستحمل طراد هذه السخريات اللاذعه فهاجر الى مدينة الرياض وعمل (قهوجي) بإحدى الوزارات وأصبح يخفي العيب بشماغه، طراد حتى وإن لم يسخر منه أحد فهو لايتواني عن جلد ذاته والنظر إلى نفسه بإحتقار «لو رأيت أذني اليسرى التي أخفيها بطرف الشماغ عن الناس لغيرت رأيك وشتمتني أمام الناس جميعاً ربما صرخت في وجهي أغرب من هنا أيها الشحاذ».

الشخصية الثانية التي تمثل الآخر في الرواية (عم توفيق) السوداني الذي فقد حريته في أدغال إفريقيا ثم عرضه فوق البحر الأحمر وفي جدة فقد أغلى ما يملكه الرجل فقد رجولته بعد أن وعدوه بأنه

سيصبح ثرياً «لم أصبح ثرياً فضلاً عن أني لم أعد رجلاً» هذه العقد والصدمات التي مرت على (عم توفيق) جعلت منه إنسان لا يستمتع بأي مهيج للفرح حتى وإن أعطي حريته بعد ذلك «فلم يعد ثمة زمن كاف لأن يبكي» أو يفرح!

طراد ابن القبيلة وعم توفيق السوداني كل طرف منهما عزاء للأخر، وبالحكايات حاولا تبديد النقص وتسكين المشاعر المبتورة فأصبحا ذاتاً واحدة «لنضيء ليل الرياض النائمة كعجوز بالحكايات والحزن الطويل».

الرواية الخامسة: بعد المطر دائماً هناك رائحة لفاطمة بنت السراة

تدور أحدث هذه الرواية في مجمع الغدير السكني الذي يعتنق سكانه أكثر من ديانة، وتدور أحداث القصة حول (لينا) امرأة نصرانية تركت ابنها عند جارتها المسلمة وذهبت لكي تظفر بفرصة عمل بإحدى الدول ، ثم تتولى (أم إبراهيم) رعاية الطفل جون الذي أصبح يدعى فيما بعد بـ(محمد) وأخذت تربيه تربية إسلامية جادة!

في الرواية تبين أسلوب الحوار مع الآخر وذلك من خلال اللقاء الأسبوعي الذي يجمع نساء المجمع وتدور فيها الحوارات التي كثيراً ما تتطرق الى أمور المعتقد والشرائع وتكون أحياناً بها نوع من الحدة!

فاطمة بنت السراة في عملها هذا أراحتنا من عناء البحث عن الآخر ، فالآخر في الرواية هو (غير المسلم) بطلة الرواية أصبحت تبين علاقتها مع الآخر منطلقة من منظور ديني صرف ، ويشهد بذلك غزارة النصوص الشريعة الواردة في الرواية!

هذه الرواية تؤكد لنا بشكل قاطع أن الحوار بين الأديان محال، ولكن التعايش قد يكون هو شاطئ النجاة للإنسانية!

الرواية الأخيرة: البحريات لأميمة الخميس

رواية تتحدث عن نزول المراة إلى مجتمع ليس بمجتمعها عدد من النسوة تتختلف مقاصدنهن في الحضور إلى العيش في المجتمع السعودي كل واحدة تأتي في فترة زمنية مختلفة وكل فترة تشكل نقلة مؤثرة في حراك البلد على الصعيد الإجتماعي والإقتصادي.

المرأة في هذه الرواية بكافة أطيافها تشكل حضوراً يتفاوت بين القوة والضعف.

بهيجة، رحاب، سعاد، أنغريد، مريما، عجائب، فاطمة، كل واحدة منهن تنظر إلى الأخرى برؤية تتأثر بالموروث الثقافي والإجتماعي والديني بشكل كبير جداً، وتختلف كل واحدة عن الأخرى في عملية الإندماج في المجتمع السعودي.

الآخر في روايات أخرى:

وحتى نكون على إحاطة بمفهوم الآخر لابد علينا أن ننظر إلى الروايات الأخرى التي لم تكن ضمن روايات المحور، وبهذا سنقف على مفاهيم أخرى للآخر قد تعطي تصوراً شبه شامل عنه.

أذكر هنا على سبيل المثال وبشكل مختصر جداً عدد من الروايات منها:

شقة الحرية لغازي القصيبي

بطل الرواية فؤاد يسعى إلى التقرب مع الآخر والتعايش معه بشكل حضاري راقي جداً، شقة الحرية كانت ميداناً خصباً لتواجد الآخر الذي كان له ألوان وأطياف متعددة تعامل معها البطل دون أن ينظر للتصورات والأحكام المسبقة عنه.

الإرهابي 20 لعبدالله ثابت

زاهي الجبالي ينساق مع جماعة متشددة تحمل أفكاراً متطرفة يحمل فكرهم ويتعلق كلياً بخطابهم ثم يحدث الإنشقاق الذي يليه صراع شديد بين الذات والآخر.

الآخرون لصبا الحرز

تحكي عن فتاة من الطائفة الشيعية، تتخبط في عوالم السقوط وترى أن (الآخرين هم الجحيم)، تقصد نفوساً أخرى متخذة العلاقة المثلية كما تسمي الخطاب الديني سبيلاً للهروب!

تتأزم العلاقات ثم تجد النجاة على حد قولها مع الشاب (عمر) الذي يحمل اسمه دلالات واضحة على أنه آخر!

الدود لعلوان السهيمي

لا يتجاوز النظرة للآخر في هذه الرواية عن كونه مرتع لإشباع الرغبات المستعرة في داخل شخوص الرواية الذين يتقمصون دور الـ «دون جوان» ويعتنقون النظرة الدونيه للآخر!

هذه أمثلة يسيرة رأيت أن أوردها هنا حتى نكون على دراية أن (الآخر)، مفهوم فضفاض لا تتضح صورته إلا بالوقوف على بعض الأعمال الروائية وخاصة الإصدارات الحديثة منها.

خاتمـــة:

لا أدري هل كنت موفقاً في طرحي هذا أم لا؟

ولكن أقول «إن علينا أن نحدد معايير الصدق أو معايير الواقع – وخاصة عند الكلام عن الآخر – وأن نستمسك بها مهما يكن الانتماء الحزبي للمثقف أو المفكر الفرد

ومهما تكن خلفيته القومية ومهما تكن نوازع ولائه الفطري»[6].

أخيراً هناك حقيقة لابد أن يعترف بها الجميع وهي: (أن الاعتراف بحق الآخر... في أن يكون مختلفاً، ليس منّة وتفضّلاً ولكنه تقرير لحقيقة كونية)[7].

الهوامش

1) شارل بودلير، اليوميات، دار الجمل.
2) د. حسن النعمي، مدخل الى الآخر في الخطاب الروائي السعودي.
3) إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، دار رؤية.
4) إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، دار رؤية.
5) د. رشيد العناني، استنطاق النص، الدار المصرية اللبنانية.
6) إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، دار رؤية.
7) إبراهيم العجلوني، إضاءات في حوار الآخر واحترام الذات.

* * *